

مجلة الفكر والفن المعاصر

القاترة

العدد (١٦٠) مارس ١٩٩٦

خالد محمد خالد

الدين بين العدالة والليبرالية

النقد العربى .. وأزمة الهوية



الغلاف الأول
تصوير للفنان : جورج البهجوري

للقاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٦٠) مارس ١٩٩٦

التمن في مصر: جنيها

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال -
البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن
١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريال - السودان ٤٧٠٠ ق - تونس ٤
دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٢٨ درهما - اليمن ١٧٥ ريال -
ليبيا ١,٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال -
غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سقا - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة
دولاران.

ل
ق
ه
ر
ة

الاشتراكات في مصر:

عن سنة (١٢ عددا) ٣٢,٤٠ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج (عن سنة ١٢ عددا):

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولاراً، هيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، هيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٥٤٢١٣ / ت ٥٧٨٩٤٥٥.

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتحرر عن آراء أصحابها.

ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالي شكري

مديرا التحرير

عبد جبير

مهدى مصطفى

المستشار الفني

حلمي التونسي

أمناء التحرير

عبد الرحمن أبو عوف

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

سكرتارية التحرير/التنفيذية

كريم عبد السلام

المخرجان المنفذان

صبري عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

القاهرة

العدد ١٦٠ مارس ١٩٩٦

فهرست:

المواجهات

- ٦ الدين بين العدالة والليبرالية غالى شكرى

الفصول والفايات

- النقد العربى وأزمة الهوية - الندوة ٥٠
وحدة اللون.. مشابه ومطابق رجاء عيد ٧٨
النسائيات ونظرية الأدب أحمد درويش ٨٤
التحولات المجتمعية والشكل الروائى عبد الرحمن أبو عريف ٩٠
المقدمات الغائبة محمد فكرى الجزار ١٠٠
أزمة الدراسات العربية المقارنة فخرى صالح ١١٦

المراجعات

- السبأ وقصيدة النثر صبحى حديدى ١٢٢
جهازى بين الغنائية والتحديث ١٢٨
(١) الرؤية والكلمات ماجد السامرائى
(٢) الشعر والتحولت الاجتماعية صلاح عيسى
أوليس.. الميثاقيزياني - الشاعر واقل غالى ١٣٨
محمد عفيفى مطر والانحياز إلى الحداثة أمجد ريان ١٤٤
الإبداع الفنى المصادر أشرف فرج أحمد ١٥٢
التجربة الواقعية فى المسرح العربى عبد الرحمن بن زيدان ١٦٠
فى دلالة الشكل الأدبى وليد منير ١٦٨
جغرافيا الوم وتاريخ الواقع شاكى عبد الحميد ١٧٦
البنى السردية عبد الله رستوان ١٨٦
سعادة عوايس وقصيدة الحداثة العربية مهدى بندق ٢٠٦

المجاورات

- شعراء الصيغيات والتجليات الأديولوجية... شعبان يوسف ٢١٤

مستشارو التحرير

أثور عبد الملك	محمد سيد أحمد
فؤاد زكريا	إدوار الخراط
المسيد ياسين	سلى بكر
مراد وهبة	وائل غالى
حسن حنفى	شهيدة الباز

الإشارات والتنبيهات

- ٢٤٨ ملحة الأمانى،

تجليات الغنائية وإبرسية الحكى شريف رزق

قراءة فى «حكايات عرمان الكبير» حشمت يوسف

«البندى الأخرى»

من عزلة الفرد إلى عزلة الجماعة حسام الدين محمد

غياب الحضور/ حضور الغياب

قراءة فى مجموعة «أحوال» أمل محمد جمال

الإصاات الناقص. محاولة للإنسان بالزمن يوسف وهيب

حمايات الإنشاد. حمايات الكتابة أسامة خليل

سؤرية

المنية للمجهول فى المشاريع البسيط صبحى حديد

كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم إلهام غالى

أشباح القيمة الشيطانية العائدة ترجمة وإعداد: بنية رشدى

رائلون

بين الغزائى وخالد محمد خالد أحمد صبحى منصور

فؤاد دوارى وشرف النقد ع.أ.

كبلونة المرأة عند اليقة رافت سلى بكر

الجريدة القائمة، صاحبة الدرج السامح عبد الله

درس فى المثابرة، جلال السيد ع.و.

رحيل هادئ لئلا ليس كذلك ش.ى

صندوق

قا منذ أمد بعيد قامت أسرة التحرير بتخصيص هذا العدد للنقد الأدبي... لماذا؟

أولاً، للتنبيه على أهمية وضرورة النقد الأدبي كفرع من فروع الفكر، فنقد الأدب هو عملية فكرية من عمليات الحضارة، ولا سبيل لاستكمال المشهد الحضارى بغير الفكر النقدي. أى أن إغفال الوظيفة الأساسية للنقد الأدبي هو تجاهل لوجه مهم من وجوه الحضارة. ومعنى ذلك أن غياب هذا الوجه أو ذاك هو أذهار مباشر - إن جاز التعبير - للتخلف.

وثانياً لأن العملية النقدية ممارسة فعلية لتعرية ما ينطوى عليه النقد الأدبي من أسرار يختزلها العمل الفني في مداخلات اللغة وإيقاعاتها والشكل الذى تتخذه مستوياتها.. فالتنقد هو الخط الأول للدفاع عما يضره الجمال الفنى من مواجهة متعددة المقاومة

للسلطة كمبدأ ثم ما يفرع عنها من سلطة الذوق العام والسلطة الاجتماعية والسلطة الدينية وسلطة اللغة وسلطة السائد وسلطة النقد نفسه.. فما أحوجنا إلى نقد بلا سلطة من أى نوع. وإذا كان النقد الأيديولوجى قد توارى قليلاً بسبب توارى الأيديولوجيا ذاتها، فما زالت السلطة السياسية والسلطة الدينية وبكيفية السلطات قائمة فى وجوهنا، يقاومها الإبداع الأدبي بكل ما يملك من أدوات مقاومة مباشرة أو غير مباشرة.. فالشعر يقاوم والقصة والرواية، كل ما هو قبيح فى دنيانا، مهما كان مصدر القبح وأياً كانت تولىاته.. فالإبداع ضمير مستتر تقديره النوايق الذى تعيش فيه، والنقد هو السلاح الذى يكشف ما فى هذا الإبداع من مقدمات وممكنات لتعريب القبح فى مظاته، وإفساح مجاله الحيوى للحق والخير والجمال.

وثالثاً، لأن النقد الأدبي ليس مجرد متابعة للأدب والفن وإنما أحد عناصر دوره الثلاثية من الأدب والقارئ والنقد. بغير إنجاز هذه الدورة لا يكون الأدب لنفسه مكتملاً أو صحيحاً، فالأدب يكون بالنقد، ولا يكون على الإطلاق فى غياب.. إنه يتكون ويغدو فى تمام كماله - وجماله - حين يزداد تأصيلاً بالنقد، حين يدخل فى نسيجه هذا المشرط الرفيف الشفاف فيعيد تنسيقه وتركيب عناصره فى إطار من الحب.. فلا نقد بلا حب ولا نقد بغير شجاعة الجهر بما تستودعه الكتابة فى مكوناتها التى لا ترى. ■

غنى



خالد محمد خالد
بريشة الفنان: جودة خليفة

المواجحات

سعد

٦ الدين بين العدالة والليبرالية، غالى شكرى.

غياي شكري

(١)

فخالد محمد خالد في الذاكرة الشعبية هو أحد فرسان الكلمة الحرة، لا يخشى أحداً من البشر، فهو يقول ما يرى إنه الحق ويدافع عن هذا الحق، بكل ما أوتي من قوة. تقدم شجاعة خالد محمد خالد في الذاكرة الشعبية أيضاً شخصيتين رئيسيتين إحداهما تفسير الإسلام تفسيراً منحازاً للغالبية الساحقة من الشعب، والأخرى هي قضية الديمقراطية. والقضيتان كلتاهما متداخلتان، فليست هناك خطوط حاسمة تفصل بينهما.

التاريخ يقول لنا إن الطفل الذي ولد في إحدى قرى محافظة الشرقية بعد ثورة ١٩١٩ بصام واحد كان يستمع من والده، ومن الدردشات، التي تدور بين أهل القرية في منازلهم، إلى أن هناك رجلين أولهما سعد زغلول والأخر عدلي يكن يختلف أسلوب كل منهما عن الآخر في الموقف من الاحتلال البريطاني. وكان يشعر بأن والده وأصدقائه من الفلاحين ينتصرون لمعد زغلول، ولكن مدارك الطفل لم تسمع حينذاك لاستيعاب ماذا يعني سعد زغلول ومن يكون عدلي يكن وما حكاية الاحتلال، وغير ذلك من مسائل تقرب إلى هذا الحد أو ذلك من موضوع الديمقراطية.

والأرجح إذن أن الدين كان هو الأقرب إلى وجدان الطفل الذي للتحقيق «بالكتاب»

الأقرب إلى الأذن والقلب. وقد رافقته فيما بعد إلى نوع من أسرار البلاغة ترنو إليها النفس ويهتز بها الوجدان. هو النوع الذي يشيع في «أسلوب» خالد محمد خالد سواء في ذلك وهو يتكلم أو وهو يكتب، إنه في الكتابة صاحب «صوت»، وفي الكلام صاحب «خط»، أي أنه في العالمين صاحب رسالة، هكذا يصل إلى «المعنى»، عبر الإقناع والدعوة.

هل التحصنت بذلك، في سني الطفولة، الفكرة والشكل؟

في تاريخنا الحديث (نماذج)، تختلف، محمد عبده كان إماماً وعمراً في الحزب الوطني الذي قام بالشورى العربية، طه حسين كان مستقلاً عن التنظيمات الحزبية ويعيش حياته في كنف أصحابها: الأحرار الدستوريين في البداية والوفديين في النهاية، على عهد المرائي من أسرة تنتمي تقليدياً إلى الأحرار الدستوريين، وهناك على الضفة الأخرى موكب من الأبناء يبدأ بتوفيق الحكيم ولا ينتهي بإحسان عبد القدوس، يستقلون عن الأحزاب ويشككون فيها ويخاسمونها أحياناً.

خالد محمد خالد لم يكن حزياً، ولكنه لم يرفض الأحزاب قط، بل جعلها أحد الأشكال الرئيسية للديمقراطية، طلب لنفسه الاستقلال عن أي مؤثر خارجي، حتى ولو

كشأن أقرانه في سن مبكرة، ولكنه الدين الذي يربط أولاً بالقراءة والكتابة والمبادئ، ولا يستطيع أن يقتحم أبواب المعاني والدلالات، إن حفظ القرآن في هذه السن التي بلغت، غداة سفره إلى القاهرة، العاشرة والنصف، ينطوي على تنشيط حاد للذاكرة وتدريب هائل على الإقناع، ولا يتجاوز «الشرح» حدود الانضباط الأخلاقي والانزمام بأداء الفرائض.

بالطبع، حين يكبر الطفل يتذكر أن جده كان من «العلماء» وأن والده كان يواجه «المفتش» الذي يسرح ويمرح في أراضي الإقطاعيين مضطهداً فقراء الفلاحين، كان والد خالد هو الرجل الوحيد من «الأعيان» الذي يواجه هذا المفتش الذي يصول ويجول في الأرض على اتساعها كأنه يمتلكها ومن عليها.

هذا التذكر يعني أن الجد والأب والأرض والمفتش والفلاحين كان لهم جميعاً أعظم الأثر في وجدانه، ولكنه الأثر الذي رقد بين تلافيف الارض ساكناً لا يهتز في ذلك السوات الخضراء الغضة، هل تكون هي المهد الذي غرس فيه بذور الإحساس بالظلم الاجتماعي وضرورة الشجاعة في مواجهته؟

إنها ذاتها السنوات التي اختلف فيها إلى الكتاب، فتعلم الصبر على القراءة والتجريد، حتى أصبحت الموسيقى قبل المعاني هي

العقدالة والليبرالية



كان المؤثر الحزبي، ولكنه نادى دوماً بأهمية الأحزاب وتعددتها، ولقد رأى في الكتابة، وحدها منبره فلم يخلف عن أداء الرسالة يوماً، أيًا كانت العواقب، ارتبطت الكتابة في حياته بالرأي، فاشتغل بالسياسة كاتباً مناضلاً عما يعتقد، لا عنصراً في حزب مهما بلغت درجة تعامله مع هذا الحزب.

وهولم يهجم نفسه للكتابة كما فعل الأكثريون، أي أولئك الذين أحسوا الموهبة باكراً في المدرسة أو مسابقات الأدب في الصحافة والإذاعة أو بالتخصص في كليات الآداب أو بتجاربه للنشر الأولى هنا وهناك.

خالد محمد خالد لم يعد نفسه ليكون كاتباً، ولم يتنبأ لنفسه ولم يتنبأ له الغير بأنه سيكون كاتباً، لم يولد أيضاً كما يقال عن بعضهم أو كما يقول هؤلاء عن أنفسهم.

لم يترق خالد، وهو في كتاب القرية أو في معهد المدينة، أو وهو يعلم الطلاب بعد أن تخرج وحصل على «عالمية الأزهر»، أن حروفه في المستقبل المنظور ستكون للكتابة.

وهي نقطة في غاية الأهمية، لأنه أصبح كاتباً يوم أن أمسك بالقلم وراح ينسج كتابه «من هنا نبداً» في أواخر عام ١٩٤٩، والذي لم يصدر إلا في مارس (آذار) عام ١٩٥٠، وكان قد بلغ الثلاثين من العمر، قبل ذلك لم تكن هناك «الخطوات» المألوفة لكل مشروع كاتب أو أديب.

وهذا يعني، بكل دقة، أن رسالة ما قد ملأت صدر الرجل وقرصنت عليه «الكتابة»، لإبلاغ الدعوة، هذه الرسالة اختارت رجلها ومبرها، فأخارها فآتت حياة حق بها ذاته ومضى وجوده.

كسان الزمن إذن هو عام ١٩٤٩ آخر السنوات اللاحقة في تاريخ مصر للمعاصرة عشية الثورة التي مهد لها «الوفد» بإلغاء

معاهدة ١٩٣٦ وإشعال الضوء الأخضر أمام الحرب اللبنانية في منطقة القتال.

وكانت مصر في حالة تشبه «الإجماع الوطني» ضد الاحتلال والعزل وحلفائهما من حكومات الأقليات، لا يحكر سفر هذا الإجماع سوى مصاصات الاغتيال السياسي التي أدت إلى المزيد من القمع، كانت في غالبيتها مصاصات المد السلفي المتعاطف، والذي أدى إلى رد الفعل المضاد فأعقيل زعيم السلفية الراديكالية ومؤسسها للشيوخ حسن البنا.

سنوات الأربعينيات هي سنوات الحرب العالمية الثانية والحرب العربية - الصهيونية، الأولى، وهي أيضاً سنوات الاستقطاب الفكري الحاد بين اتجاهات الإخوان المسلمين ومصر الفتاة، وبين الاتجاهات الاشتراكية والديموقراطية والماركسية، ولكنها في الأصل الأصول في سنوات التطور الاجتماعي لتشرائع الصغرى من البرجوازية الوطنية والعمال والطلاب والمثقفين، وهو التطور الذي كان يعنى ولادة مشهد طبقي جديد يستلزم صيغة سياسية جديدة تلجأ للجلاء ودرجة من العدل الاجتماعي في إطار الديموقراطية السياسية القائمة، وكان واضحاً لمختلف الطبقات الوطنية والشعبية أن «النظام» لم يعد قادراً على تحقيق الصيغة المنشودة، كان صدام الأقدار والمصالح، وكان خالد محمد خالد في السادسة والعشرين حين توجهت البلاد بوحدة «اللجنة الوطنية للمطالبة والعمال»، ولكنه عايش أيضاً الضربة التي لقيتها هذه الوحدة من المد السلفي الذي اختار الوقوف حينذاك إلى جانب الأقليات العسكرية وتسبب في انشقاق الحركة الوطنية.

ولأنه خريج الأزهر فقد اكتشف موقعه بين اليسار المشغلة من ثلاثة جوارب:

المؤسسة الدينية الرسمية صامئة في القليل، منازاة في الكثير إلى جانب خصوم الشعب، والمؤسسة الدينية الراديكالية اختارت «الظلم الخاص»، أو «الجهاز السرى» منبراً يطلق منه الرصاص، ويقم الحوار بالاعتصالات، والمؤسسة الوطنية، جبهة متشرذمة ممزقة الأوصال.

هكذا اختار مكانه، خارج الأمل والتبذير، وهكذا وجد نفسه في مواجهة مزدوجة، باسم الدين، ضد الاغتيال وضد الصمت، ضد السلبية وضد الانحراف، بل ضد انحراف وانحراف.

كان المناخ العام بشكل «حاجة» الوطن إلى «هذه الرسالة» القادرة على الاستقلال والقادرة على السواء.

وأقصد بالمناخ العام، عناصر الاستجابة لتصحيح الاختلال في التوازن الاجتماعي، وهناك ما يشبه القانون العلمي في تاريخ الدورات المصرية المتعاقبة منذ الثورة العربية، على الأقل، أو منذ إصلاحات محمد علي إذا شئنا بواكير التاريخ الحديث، هذا القانون هو أن «الثورة» - أو النهضة - ليست تجسداً قاطعاً لطموحات طبقة اجتماعية أو شريحة طبقية محددة، وإنما هي «قاسم مشترك أعظم» بين مجموعة شرائح وفئات وقرى طبقية قادرة على تصحيح الاختلال في التوازن الاجتماعي، ويستحيل إنجاز التصحيح - أي الثورة أو النهضة - من دون هذا القاسم الاجتماعي المشترك، المسألة هنا ليست تحالفاً طبقياً أو جبهة وطنية فحسب، فالتحالف أو الجبهة شكل، وإنما هي ذلك الشيء أو تلك الأشياء المتوفرة في هذه اللحظة داخل مجموعات طبقية متعددة ويتعذر توفرها في طبقة بعينها، إنها ليست تكراراً عديداً أو امتداداً وراثياً في تصاعيف الشرائح الاجتماعية، وإنما هي تكامل كبير.

كان الوطن هو الذي يدعوه للكتابة، بما يحدث له من الحكم بين الحين والآخر، وكانت التحديات المضادة للديمقراطية هي التي تغدير فتدفعه للتفكير في «دفاعات» جديدة تصد الهجمات المتوالية.

كانت الديمقراطية عدده ولا تزال نظاماً شاملاً، ولكن مصر كانت تنتقل من الحكم الملكي إلى الحكم اللبوري، ومن قلب الثورة كان النظام الطفولي يبرز، وهكذا كان المضمون الاجتماعي للديمقراطية ينهزم في مرحلة، ثم يأتي الزمن على الإطار السياسي، وفي حقيقته أخرى يضع المضمون الاجتماعي والإطار السياسي معاً وتصبح مصر عارية حتى من ورقة اللوتس.. الديمقراطية، في هذه كلها كان خالد محمد خالد يلحظ من وسائل دفاعه حتى تتلام مع المستبدات التي ظهرت مع القيم الاجتماعية الجديدة وعلاقات الإنتاج الجديدة.

وكما أن «الديمقراطية الشاملة»، إن جاز التعبير، هي المصور المركزي لأفكاره المتجددة، كذلك فإن «الإسلام» بقي نقطة الانطلاق نحو الهدف.

ذلك أن خالد محمد خالد الذي تنقذ على مائدة الفكر الإنساني بمختلف عصوره، لم ينس لحظة واحدة أنه ابن العروة والإسلام الذي نفس آياته طفلاً في المسجد وتعلم روحه صبيّاً في المسجد وتلقم معانيه شاباً في المسجد وعاش قومه وأخلاقه وتعاليمه في المسجد، ولم ينس مطلقاً أن الإسلام يحيا في شرايين الرمي واللوازم الشعبي، وأن هذه الأمة العربية المسلمة محاصرة لا تزال بمؤسسة رسمية وأخرى راديكالية، كئناهما ترفع راية الإسلام، إحداهما تصمت حيناً أو تباركه الحكم (أ) كان في أغلب الأحيان، والأخرى تصمت أحياناً وتكثّر الجهميع في



محمد زحار



محمد ع



محمد علي

والديمقراطية جميعاً، والديمقراطية أبداً.. أو الديمقراطية الشاملة، وهو يقصد نظام الحكم، المسألة التي شغلته على مدى الثلاثة والثلاثين عاماً الماضية، مسألة العلاقة بين الحاكم والمحكومين، والعلاقة بين المحكومين وبينهم البعض..

ولسوف نجد كثيراً من الأفكار للقرعية قد تكررت في مؤلفات خالد، كما أن الفكرة المركزية لم تتغير هي الأخرى، فما الذي كان يدعوه للكتابة بين الحين والآخر وما الذي يمكن أن يتغير من كتاب إلى آخر؟

لا رياضياً. داخل هذه الشرائح ومن ثم يصبح «القاسم المشترك» هو المناخ الذي يطن احتياج المجتمع - الوطن إلى نسق جديد من الفكر والفعل السياسيين هما القديم وأدوات تجسيدها.

وإذا كان الحزب السياسي هو الأداة القادرة على التجسيد، وهو المرشح لاسيلاء القسم، فإن الفكر أو الكاتب لا يملك سوى القيم، وخاصة إذا كان مستقلاً عن الأحزاب، وإذا كان التحالف الاجتماعي أو الجبهة الوطنية من أنصبع الموهبة لاستيعاب «القاسم المشترك» لإحداث التغيير التاريخي، فإن بعض المفكرين الأفراد تهيجهم الظروف أحياناً للقيام بدور «القاسم المشترك»، فلا سبل لتسليطهم ببساطة في إحدى الخزانات التقليدية للطبقات، ويسواهم مفكرين فوق الطبقات باسم «الأمة»، ولا هم مفكرين فوق الطبقات، ولكن عنا صبر في تكوينهم التاريخي - الاجتماعي - الثقافي أتاحت لهم القدرة على تعديل «القاسم المشترك» بين الشرائح والطبقات والقوى الاجتماعية المهمة لإنجاز التغيير.

خالد محمد خالد، في آخر الأربعينيات، كان من هذا النوع الذي يحمل في تكوينه العميق صفات وعناصر «القاسم المشترك» بين المجموعات الاجتماعية صاحبة المصلحة في تصحيح الاختلال الطارئ على البنية الاجتماعية للوطن، ومن ثم صاحبة القيم الجديدة التي تفرض الحاجة إليها إعادة صياغة النظام الاجتماعي بأكمله.

إعادة صياغة النظام الاجتماعي هو الرسالة التي فرضت نفسها على خالد محمد خالد، لا بصفته كاتباً برجوازي كما قال البعض يوماً، وإنما بصفته قاسماً مشتركاً للحلم الاجتماعي الطارئ مع متغيرات المشهد الطبقي عميق للتسيديتات.

ولذلك فإن العنوان الكبير لرسالة خالد محمد خالد ظل هو الديمقراطية أولاً،

المكسور بين ألف بيت موزون وزناً صحيحاً، على اللوز، وذلك بسبب الأذن الموسيقية التي تدرت في الصغر على قراءة القرآن مجزئاً.

بعد الموسيقى، لا شك، أقيمت مرحلة المعنى.

« إنها ليست مرحلة، فهي مستمرة حتى اليوم، هناك آيات قرأتها مئات المرات، وكلما تلوتها فكأنني ألتزمها لأول مرة، بسبب ما يكشف فيها مجدداً من سر ومعنى وألق ولور.

ولولم أكن مسلماً، بل لو كنت ملحداً وأوليت ما أمكك الآن من لغة عربية وقدره على تذوقها أو قراءتها وقرأت القرآن في هذا الإطار ما تغير ما أقوله الآن حرفاً.

ما هي المؤثرات، إضافة إلى المؤهبة والاستعداد، التي جعلتك على هذه الدرجة الروحية من القدرة على الاكتشاف المستمر؟ هل هو الأثر؟ هل هو إنسان ما، حادثة ما، تجربة؟

« سأقول لك شيئاً قد لا يعرفه الكثيرون، وهو أنني سررت على مشارف المشربيات من عمرى، قبلها بقليل، بتجربة صوفية، وكان تصوفاً صادقاً نقياً جداً، وقد أضلني على تكويني كله، الفكرى والفسمى أشياء لازلت أنعم بها حتى الآن وأفوز باستثمارها الأخلاقي، في هذه الفترة كنا نقرأ القرآن لا كما يقرؤه الناس، ونسمعه لا كما يسمعه إليه الناس، وإنما كنا نشعر بأننا نلتقاء من فوق.

كان الشاعر محمد إقبال يصيح: والده بأن يقرأ القرآن كأنه يتنزل عليه.

« المؤثر الثاني هو الشيخ محمد رفعت، ربما كنت من القلائل الذين بهرهم صوته وبخون فيه، في الصوفية شيء يدعى مقام الغناء، وكنت حين أستمع إلى الشيخ رفعت

« لا أستطيع القول إن شيئاً ما جذبني لمصطلح القرآن في ذلك الوقت، كان حفظ القرآن تكليفاً، بكل تكليف وإلزام يبدى الطفل فيما يشبه الإكراه، فإنه إذا لم يخلع ويضرب من سيدنا.

ولكن بعد فترة أدركت أن الموسيقى في لغة القرآن لا تظير لها، حين انتقلت إلى القاهرة كانت عملية الحفظ تواكبها عملية التجويد، وهو أشبه «باللغة» الموسيقية - إن جاز التعبير - فهو علم له قواعده التي دريتني على اللطيف السليم، والحقيقة أن علم التجويد قد أفادني لا في حفظ القرآن حفظاً صحيحاً فحسب، وإنما في اكتساب أدنى مراناً كافياً لأن تصبح موسيقية وما يصاحبها من إحساس مرهف بالإيقاع.

« وهو تدريب للذاكرة أيضاً؟

« دون شك، فأنا كان الاستعداد الطبرى، الموروث ربما، إلا أن حفظ القرآن قد اكتسب تذكرو مراناً كافياً أيضاً لأن أصبح لدى حفيظة قوية، والحمد لله.

ولكن أعزو ولعى بالموسيقى عمومًا إلى تلك الموسيقى المعجزة في لغة القرآن الكريم.

« تقول الموسيقى عمومًا، فهل من بينها الموسيقى الكلاسيكية والأوروبية؟

« أمناً، ولكن الموسيقى العربية دائماً، وأقصد الموسيقى الأصلية السليمة وليست «الهرجة».

« في تلك المرحلة درست علم العروض، أنيس كذلك؟

نعم، في لرائل المرحلة الابتدائية، ولكن لا أتذكر منه شيئاً، لقد نسيتُه تماماً، وأساساً، أنه كان ثقيلًا، بل سخيفًا، ومع ذلك، قبلني أستطيع أن أستخرج لك البيت

معظم الأحيان، والصنحية دائماً هي الشعب الذي يخسر التقدم والديموقراطية بسبب هذا «المصار الإسلامي» الذي لا تربطه بالإسلام أوهى للروابط.

الإسلام والديموقراطية؟ بل الإسلام - الديموقراطية، هي المدخل إلى عالم الرجل الذي كان ذات يوم طفلاً في كتاب إحدى قرى محافظة الشرقية.

« في أية قرية ولدت يا أستاذ خالد؟

« للندوة في محافظة الشرقية.

« وهي محافظة أنجبت الكثيرين من كبار الرجال كسلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر ويوسف إدريس.

« وعلى أيوب وتوفيق دياب.

« وموخرًا فقط عرفت أن عبد الطيم حافظ أيضاً من الشرقية.

« عبد الطيم من قرية مجاورة لقرنتي، كان يأتي إلى قرنتنا كثيراً، ومعلوم أن والده قد مات وهو في السبعة الأولى من عمره فكان يأتي إلى خاله وزوجة خاله، وكان ابن عمى عدول خاله أى أنهما متزوجان من أخوين.

« بالطبع كانت مدرستك الأولى هي الكتاب؟

« نعم، ولكن بعد فترة انتقلت إلى مرحلة التعليم الإلزامى أو ما كانت تسمى بالندرة الأولية، ثم جاء بي أخى الأكبر، وكان موظفاً ورجلاً متديباً إلى القاهرة، كان رحمه الله موظفاً في وزارة المالية، ولكنه يقرأ كتب الدين كثيراً، وأخذني إلى المسجد ليقرا هو، أما أنا فأحفظ القرآن، وقد حفظت القرآن كغيري في العائرية والصف.

« أمّا الذى جذبك إلى حفظ القرآن في هذه المصنف؟

العمر والجسم.. وذلك لأنه كان متأكدًا أنني قد حفظت ولأنه يريد أن يخرجهم وهكذا أطلق.

وقد كانت هناك أبواب في اللغة لا أفهمها، فما كان مني إلا أن أعفلها، وأتذكر بابا يدعى «الاشتغال» وآخر يدعى - فيما أظن - «النزاع» مازلت أشعر بوطأتهما لأن فوق كلتي.

- ولكن اللغة - رغم أهميتها - لم تكن بالطبع المادة الوحيدة؟

« كان هناك الفقه، ويتعين على كل تلميذ أن يختار مذهبه، فاخترت مذهب الإمام الشافعي، وكان هناك النحو والمطالعة والمصنوعات والرسم والنخط والإسلاء تلك تقريبًا كانت علوم المرحلة الابتدائية.

- إلى أي من هذه المواد شعرت بالقرب؟

« لا، في هذه السن كنا نفسرح لأننا أصبحنا تلاميذ وأتينا في الأزهر، ثم لفرح بالدماح من سنة إلى أخرى، أما الانحياز إلى مادة دين أخرى فقد اقتدرنا بالنشاط الجديد في المرحلة الثانوية، وأتذكر في هذه المرحلة إنني أحببت الفقه والتفسير والحديث، لم أكره شيئًا سوى الحساب، وبسببه رسبت عامًا في السنة الأولى للثانوية، ولولا أن الشيخ المراهي قد جاء وألقى مادة الحساب ليقيت مواظبًا مقيمًا في السنة الأولى، كان الشيخ المراهي تلميذًا للإمام محمد عبده، وكان مصلحًا في الحدود التي لا تفندش الرأي العام.

تعريف

(كان للقانون الذي صدر في نوفمبر تشرين الثاني) ١٩٣٠ خطوة حاسمة في القضاء على نظم الدراسة القديمة بالأزهر، وإنشاء ما يسمى اليوم بالجامعة الأزهرية.



سنة مرس



طه حسين



زكي نجيب محمود

الأرض قليلًا ونخلق حوله، وكانت هناك فصول (صفوف) وسبورة، وفي نصف السنة الثانية انتقلنا إلى المدارس التي يستأجرون لها بيوتًا، وكان الشيخ يشرح أفعل التفضيل مثلاً، وكان علينا أن نحفظ ألفية ابن مالك في السورات الأربع، وكانت ذاكرتي، كما قلت لك، لاقتة وحفظة، وكان الشيخ يعمد أحيانًا أن يطلب من أحدها ممن أوتوا بسطة في الجسم أن يسمع، ما حفظه فكان هذا «بجته»، وإذا بالشيخ يقول: قم سمع يا شيخ خالد. وقد كنت باللسبة للأخريين صغيرًا في

رحمه الله، فإني أصبح في مقام الفناء في هذا الصوت، هذا الحزير، كأن الآيات تحدثني لا بمعاني الكلمات، وإنما بروحها وأسرارها، كان هذا مؤثرًا عظيمًا وعميقًا ربط بيلى وبين القرآن ربطًا وجدانيًا وعقليًا بعيد المدى.

- متى دخلت الأزهر؟

« كنت في العادية عشرة حين التحقت بالمرحلة الابتدائية.

- ما هو الأثر الذي تتذكر أن الأزهر تركه فيك حينذاك؟

« توسع الفهم، كان الأزهر هو صاحب الفصل الأول في القيام بهذه العملية السجدة في ذلك الوقت، توسيع المدارك ليس بالشيء للهين.

وأذكر أنني في الثالثة الابتدائية كنت أدرس مع أقراني، وأنا في الثالثة عشرة، ما يسمى «شرح الفطر»، هناك من القطار، قطر الندى، وقد جاء من يشرح هذا المتن، وهو ما كنا ندرسه، ذلك أن تعرف أن ملخصًا، أقول ملخصًا لهذا الشرح، كان يدرسه طلاب قسم اللغة العربية في كليات الآداب، أما نحن أصحاب العقول الفعّلة فكان الأزهر يعلمنا الأصل كاملاً، وفي الرابعة الابتدائية كنا ندرس شرح ابن عقيل لألفية ابن مالك، وهو مجلد من جزئين يدرس في كلية دار العلوم.

ومن شأن ذلك أن نمت مداركنا وتوسعت عقولنا، وهو الأمر الذي لازمنا طوال حياتنا.

- ولكنني لم أقصد «المعلومات» أو برامج التعليم فقط، وإنما أسلوب التربية وطريقة التدريس.

« السنة الأولى أمّنتها في مسجد خلف سيدنا الحسين، ونصف السنة الثانية أمّنتها في مسجد «البرداني»، في «الدرب الأحمر»، وكان الشيخ يجلس على مقعد يرتفع عن

- بعد عشر سنوات من ظهور الإخوان المسلمين؟

* نعم، ولكن «مصر الفتاة» هي التي استحوذت على الشباب في ذلك الوقت، كان الشيخ حسن البنا رحمه الله لا يزال بعيداً، باستخدام الجلالة التي أنشأها، أما أحمد حسين، فقد تمكن من أن يجذب الشباب حينذاك، لم أدخل أي حزب، ولكني ألحقت بالجميع كمهاجر سبيل، وأتذكر أنه بعد انشقاق أحمد ماهر ومحمود فهمي النقراشي على «الوفد» قد برزت موجة من الحماس السياسي، وكان الوفد في الحكم حين وجه إليه الملك خطاباً وقحاً يقول في مطلة: «عزيزي النحاس باشا.. نظراً لما اتسم به عهدكم من الفساد، وبالطبع فإن على ماهر رئيس الديوان الملكي هو الذي كتب الخطاب فانفعل للشباب بحماس سياسي، وفي غمرة هذا الانفعال، ويكث أرم بعض أقراني، نادى النقراشي على «فجرتي للخطابة، وكانت أول خطبة في حياتي»

وبعد أن شكلت الوزارة الائتلافية من السعديين والأحرار الدستوريين برئاسة محمد مصدوق وجدتكى تأخذنى ربح التصوف إلى حيث أمضيت عدة سنوات في ذراه المالية.

كانت المدرسة الوطنية الوحيدة هي «الوفد» الذي دافع عن الدستور والديمقراطية وقدم البطل الأعلى الوطني لكل من أبغى استقلال مصر وحرية المصريين، وكان سعد زغلول، ومن بعده مصطفى النحاس، قد أصبح الرمز الشامل لهذا النضال الديمقراطي الذي أدل قواد ومن بعده قساروق، وهكذا كان من الممكن لائلى «عمدة» في قري مصر أن يقدموا استقلالهم فرادى - حين اجتماع أو مؤتمر - لاحتجاجاً على ما فعله إسماعيل صدقي بالانستور،

المكتبات المحيطة بالأزهر من كل جانب، واتفقت منها أربما، وكان المتوقع لمن هو في مثل سلى ودراسى أن يشتري كتاباً في الأدب أو في الشعر أو في الأحاديث، وبعد أن استحوذت ما تضمه المكتبات الأربع إذا به أختار كتاباً عنوانه «مذكرات اللورد جراي» وزير خارجية بريطانيا في الحرب العالمية الأولى، ولامت أهد، إلى الآن أى تفسير لهذا الاختيار، كان الكتاب، بالطبع، مترجماً، ولكن ما الذى يدفع تلميذاً في الرابعة الابتدائية الأزهرية إلى مثل هذا الكتاب السياسي؟ وهل تصدى الكاتب في عرضه لمشكلات الدولة حينئذ حينئذ مسألة الديمقراطية؟ لم أجد أذكر.

- ألم يجذبك العمل السياسي المباشر في ذلك الوقت، خاصة وأن البلاد كانت حوالى عام ١٩٣٥ في شبه ثورة أجهشتها على نحو ما معاهدة ١٩٣٦؟

* طبعاً اشتدكت في المظاهرات وذهبت مع الهاتفين، وسقط هورابن اللورد، والمتصد هو صامويل هور وزير خارجية بريطانيا الذى صرح ساخراً: «أى استقلال هذا الذى تريد مصر؟ فاشطحت المظاهرات التي تشبث بالمعاهدة، وكان الوزير البريطانى يعمد أن يلهب الشعور الوطنى المصرى، بتصريحة حتى تنتهى الأمور إلى معاهدة بريونتها فعلاً، كان الإنكليز يستشعرون اقتراب الحرب، فقد أعلن في براين أن الفهرهر سوف يستعرض الأسطول الجوى الألمانى، وكانت معاهدة فرساي لا تسمح بصنع طائرة مدنية ألمانية واحدة، وكان الاستعراض إذن مؤشراً حاسماً إلى اقتراب موعد الحرب.

ولكنى في عام ١٩٣٨ بدأت رحلتى الصوفية.

وأبرز ما فيه تصنيف العلوم الأزهرية، وتقسيمها إلى مجموعات شبه متناسقة، وإنشاء الكليات الثلاث: كلية أصول الدين، وكلية الشريعة، وكلية اللغة العربية، لتدرس في كل منها مجموعة من هذه المجموعات، ثم إنشاء نظام التخصص، وتصنيفه إلى نوعين، تخصص في المهلة وتخصص في المادة وفي سنة ١٩٣٦ صدر قانون جديد للأزهر يعتبر متمماً للقانون السابق ومغصلاً له.

... ويقوم دستور الأزهر ونظمه العاليه على هذين القانونين، أصلى قانون ١٩٣٠ وقانون ١٩٣٦ ولا ريب أنه انقلاب خطير حاسم، ذلك الذى أصاب الجامع الأزهر في عصرنا، وهول مجرى حياته القديمة، وأبلغ عليها طابعاً جديداً يحمل في نظمه ومظاهره الخارجية سمعة المعاهد الدراسية الحديثة.

محمد عبد الله عازن ١٩٥٨

تواريخ الجامع الأزهر، (من ص ٢٥٥ إلى ص ٢٥٨)

- لقد ولدت يا أستاذ خالد في العام الثمانى لثورة ١٩١٩ وقد التحقت بالأزهر حوالى عام ١٩٣٠ مع بداية تنفيذ القانون الجديد، فماذا كانت أصداء الثورة على المجتمع الأزهرى؟

* في القرية كنت أستمع إلى أحاديث بين والذى وآخرين حول سعد زغلول، وكنت أشم رائحة التفت لعدلى، بالإجماع وكنت أستمع إلى الطلاب الكبار في السن ممن سبقونا إلى التحيز العالى، فقد كانوا يتكلمون في السياسة، ولكنه كلام هامش.

وأذكر الآن معك حادثاً مهماً وقع لى وأنا في الرابعة الابتدائية، إذ قررت أن أقرأ كتاباً خارج المقر المدرسى، وكان ذلك هو أول كتاب أشتريه وأقرأه من خارج المنهج أو البرنامج الرسمى للدراسة، خرجت إلى

هذا الوعي السياسى والتربية الديمقراطية مردها المدرسة الوفدية العظيمة.

« إننى شخصياً أوافقك، ولكن بعض المؤرخين لا يزال يرى فى قبول النحاس لتأليف الوزارة تحت ضغط الاحتلال البريطانى (ما يسمى بحادث ٤ فبراير - شباط ١٩٤٢) ضعفاً يصل فى توصيف هذا البعض إلى حد التفریط فى الكرامة الوطنية.

« إننى شخصياً كذلك أقول إن الموقف الذى اتخذه النحاس هو الموقف السليم، لقد كان الموقف الوطنى يطلب منه قبول رئاسة الحكومة فى هذا الوقت الصعب، وإذا كان الإنكليز قدسروا (إذراً) للملك ليؤكد النحاس بتشكيل الوزارة، فلأنهم كانوا يطمحون أن المظاهرات التى تهتف «إلى الأمام باروميل» ستشعل نيران الوحش، وكان النحاس وحده هو القادر على تثبيت الاستقرار، إن اعتراف الخصم بزعامة النحاس لا تعنى أى قدر من التنازل من جانب النحاس حين يقبل تأليف الحكومة بشرط أن تكون وفدية لا كتلافية.

تقديم

«من الأهسية بكان أن نوضح الخطأ الذى وقع فيه بعض الساسة والمؤرخين الذين ركزوا على الشكل أو الأسلوب الذى اتبع فى حادث ٤ فبراير دون مضمونه، وهم فى جعلتهم مجرمة من اللادققين باسم التمسك. فاعتبروا الحادث حققة فى سلسلة التدخلات البريطانية ضد إرادة الشعب المصرى منذ ١٨٨٢، وإيس هذا بصحيح على الإطلاق، فتدخل الإنكليز فى شئون مصر الداخلية منذ ١٨٨٢ كان ضد إرادة الحركة الوطنية، ولضامة التمسك من الحركة الوطنية، لكن ما حدث فى ٤ فبراير ١٩٤٢ كان تدخلا بريطانيا عنيفا تحت وطأة الحرب العالمية



الملك فاروق



جمال عبد الناصر



أنور السادات

اللسانية والموقف الممكروى فى الصحراء
التفريية فى صالح حزب الجماهير... ولكن
هذا هو الحكم للتاريخى.

محمد أنيس ١٩٧٢

«٤ فبراير ١٩٤٢ فى تاريخ مصر للسياسى،
ص ٩٤

« متى إذن كنت مع الوفد؟

« منذ ١٩٣٥ ولكن أسبور المرحلة التى
عشتها، حيث كانت «مصر الفتاة» وليس
الإخوان المسلمون، هى التى تهتج الشباب

إلى ساحة العمل السياسى، كان أحمد
حسين يجلس على مقعد عال كأنه كرسى
العربى، ولم أرتج لذلك أبداً، ولكن دوره لا
ينكر فى دفع الشباب إلى مجالات العمل
الوطنى، وكان مشروع القرض والذصرة إلى
مقاطعة البضائع الأجنبية من الشعارات التى
لقت تجاوباً فى ذلك الحين، متى إذن
استطاع الإخوان المسلمون أن يزعجوا مصر
الفتاة قليلاً؟ عام ١٩٤٢ مع حكومة الوفد
التي أتاحت لهم فرصة واسعة للعمل.

« وفى خضم هذه الاسواق
المتلاطمة لنا خالد محمد خالد إلى
التصوف، ما قصة هذه التجربة؟

« أريد أولاً أن أسمح، فلما لم أهرب من
معتزك، ولما أقبل للتصوف دون تدبير
مسبق، تجربة روحية صعبة الأثر فى نفسى،
قضيتها فى رحاب الجمعية الشرعية لتعاون
العاملين بالكتاب والسنة المحمدية، وهى من
أنتج وأحسن الجمعيات الإسلامية أنشأها
فخضية الشيخ الجليل محمود خطاب
السبكى وخلفه فيها ابنه الشيخ أمين خطاب
السبكى ثم ابنه الشيخ يوسف أمين خطاب
السبكى، وهى جمعية مشهورة لها آلاف
المساجد، وتقوم على (عشاء سنة الرسول
وإسالة البدر، وإننى لأذكر الفكرة التى
أصنيتها فى رحاب هذه الجمعية وأقول لونها
نامت، ولكنها تركت فى بصمات نبيلة
ورفوعة، مخمناً أن نلقى الله إن شاء الله
فضيلة التفاعة والاستغناء والزهى فى منارف
الحياة وأغراماتها وجاهها، ومازالت أعيش
بهذه التقيم ومعها، وقد طالت هذه الفكرة
حوالى مسبع سنوات، أى بين ١٩٣٨ و١٩٤٥.

« ولكنك خارج دراسات الأزهر،
لا بد أنك قرأت المؤلفات الأخرى غير
المقررة.

قول لى إنه كان رجلاً كريماً وإهناً، ويبدو أن كل كريم شجاع، وأعتقد أنني مدني لأنى بالشجاعة، كان قد باع نصيبه ونصيب أمى من الأرض، واكتفى بأن يكون من الأعيان، وأن يؤجر جزءاً من الأرض للتفتيش، وكان أخى، سيد، هو المهتم بالزراعة، وأعتقد أن إحصاسي بالنظم الاجتماعية وكرامية الخوف قد ولدا في بطني الأولى.

لم كانت قرايى للأبحاث والمؤلفات الاجتماعية قد بدأت تخفر في وجداني وعقلي الكثير من الأفكار، وهذا لابد أن أذكر تلك السيدة الأجدبة التي كتبت «الأرض والفقر في الشرق الأوسط»، ولابد أن أذكر كتابات سلامة موسى، وكان الفساد السياسي في العاصمة يشعن الجيل كله برعى وطني حاد. وطبعاً أحسست بالحركة الاشتراكية وقرأت مؤلفات ومترجمات راشد الهراوي، وقرأت كتب الإصدا، ولكنى عجزت عن فهم اللغة الفنية في كتاب «رأس المال»، وما قرأت من ماركس والماركسية كانت مؤلفات الفرنسي هنري لوفاف، وقد أسرحت كسوراً حين وجدته يمزج بين الماركسية والديمقراطية.

وفي هذا الوقت كان الإخوان المسلمون قد استقبروا آلافاً من الشباب وبدأت حركة الاغتيالات السياسية التي هزت البلاد من أقصاها إلى أقصاها وشمرت في عمق الأعماق بأن البلاد على شفير الهاوية، الاحتلال والمك والإقطاعيون من جهة، والجهاز السرى للإخوان المسلمين من جهة أخرى، وأصبح الدين والعدل والبشر في الميزان.

كلمات

«لقد آن الأوان أن ترتفع الأصوات بالحقن على نظام الحزبية في مصر وأن

وقرأت عن فولتير ثم قرأت لتولستوى وجورجي دوستوفسكى وهكسلى (الدوس) ولا أنهم كرف أو لماذا التفتت من التصوف إلى الفكر الغربى، ولكنى أشهد الله أنني أفدت منها جميعاً دون أن يكون ثمة رابط - بالضرورة - بينها. ولأن لى مدياً أو مرياً أو موجهاً لما استطاع أن يهدينى إلى ما هدأتى الله أو القدر إليه في صبور هذه السراجل واستفدلم أدرايتها.

حتى عام ١٩٤٥ لم تكن فكرت في الكتابة؟

«أبدأ، لم يخطر بهالى قط أن أكون كاتباً، وإنما كنت في مرحلة التصوف أكتب بعض الأشياء التي لا تنشر، وإنما هي من ثمار التصوف، ولكنى لم أفكر في الكتابة بمعناها المعروف إلا عام ١٩٤٨، ولم أقصد بها في ذلك للتاريخ أيماً أن أكون كاتباً، ولم أمارس الكتابة بمعناها الحقيقي الذي أنهم إلا عام ١٩٤٩ حين شرعت في تأليف «من هذا نبدأ».

ولكن لا بهد أنه كانت هناك مقدمات ..

«مقدمات اللهم، فقد كانت قريتي تقع ضمن عدة «تفايش» تمكينا عجوزاً إحداهما في تركيا والأخرى في مصر، كانتا بمتكأن أربعة قرى بما عليها من بئر ودواب، وكان الفلاحون يستأجرون الأرض، وتجنبي العجوزان ثمار آلاف الأفنة وكان ولدى هو الرجل الوحيد الذي يولاه «الفتق» المتأله على أربع قرى، وكان جدى عالماً ذا نفوذ روحى على المنطقة كلها، كنا ننمى إلى ما يسمى الطبيعة الوسطى، كان جدى «عالمه» يأخذ من التفخيق أرضاً بلا إيجار، فقد كان هذا حقاً للعلماء ماداموا على قيد الحياة، لا يخفون سوى الضريبة الزهيدة وكان نصيب جدى عشرين فيلداً، ولأننا لم أر جدوى وتكن

حين كبرنا نعم، فقد قرأنا ابن تيمية وابن عطاء الله السكندري والإمام القرطبي والتسلى وابن كثير وابن حجر والإمام الغزالي وغيرهم.

ومن المحدثين، الإمام محمد عبده مثلاً.

«لا أستطيع أن أقول إنى قرأته، في أمد الأعوام قرروا علينا في الأزهر كتابه «الرسالة»، وكانت مسيرة على، فلتستظن أنى التفتت بها ثم قرأت عنه بعض الفناى وتفسير بعض سور القرآن الكريم، ولكنى لست أظن أنني من الذين نالوا شرف قراءته، ولست أظنه هو ولا التشيخ جمال الدين الأفغانى من أصحاب المؤلفات، ولكنهم من أصحاب المواقف والتأثير الشخصي، أمثال هؤلاء يؤلفون للرجال.

وبعدت التفتت إلى مرحلة جديدة تماماً. وهذا أحب أن أقول إن التقاليد كانت عسرية ومواجهة لى شخصياً، ونست «مطقية»، بمعنى ارتباط ما يلى بما سبق، وربما كان لها منطقها الخاص هكذا وجدنى أنقل فجأة إلى المقل الغربي، كان ذلك حوالى عام ١٩٤٥.

كيف حدث ذلك؟

«الكتب والصحف، وكانت هناك مجلة «المفكر» للخدمة أيام الحرب العالمية الثانية، وكان قسم الترجمة يضم أئذاً مثل على أدهم وبدران وزكى نجيب محمود، وفى كل عدد من «المفكر» كانوا يخلصون كتاباً، وكان البعض يخلصون الكتب الغربية فأنقطع بالتخلص لى أن أجد هذا الكتاب أو ذلك مترجماً.

ماذا قصد بالمقل الغربى؟ أو من الذين ترمز بهم إلى الفكر الغربى؟

«ويلز فى «معالم تاريخ الإنسانية»، وديورانت فى «قصة الحضارة»، وروسو،

يستبدل به نظام تجتمع فيه الكلمة وتكثف جهر الأمة حول منهاج قومي إسلامي صالح..

حسن البنا

«الإخوان المسلمون، ١٩٤٦/٤/٩»

«فحل الأحزاب السياسية سيوفه قيام حزب واحد على أساس برنامج إسلامي إصلاحى».

حسن البنا

الرسائل الثلاث (ص ١١٣)

«إن الدستور بروحه وأهدافه العامة لا يتناقض مع القرآن من حيث الشورى وسلطة الأمة وكفالة الحريات».

حسن البنا

عن «الإخوان المسلمون في ميزان الحق، (ص ٦٢)

«ما كان لجماعة الإخوان المسلمين أن تذكر الاحترام الواجب للدستور باعتباره نظام الحكم المقرر في مصر، ولا أن تحاول الطعن فيه أو إثارة الناس ضده وحضهم على كراهيته، ما كان لها أن تفعل ذلك وهي جماعة مؤمنة مخلصه تعلم أن إهانة العامة ثورة وأن الثورة فتنة وأن الفتنة في النار».

حسن البنا

«الذي» - العدد ٣٣

«... فالأفكار هي مجرد اجتهادات وهي ذات قيمة تاريخية في الماضي، وإرشادية في الحاضر، لكن المسلمين لهم كامل الحرية في التصرف في أمور دنياهم وفقاً لظروفهم».

سيد قطب

عن «الحالة الاجتماعية في الإسلام، لما جرت في الإخوان المسلمين في سنة ١٩٥١ تبين لي أن عندهم شيء اسمه النظام



محمد زائد رفا



سيد قطب



فathi رمضان

الجرائد أن مركبه كان من الإخوان المسلمين فشمعت أن من الواجب على أن أعلن أن مركب هذا الجرم القطيع وأمثاله من الجرائم لا يمكن أن يكون من الإخوان المسلمين ولا من المسلمين...

والتي أعلن أنني منذ اليوم سأعتبر أي صاات من هذه الحوادث يقع من أي فرد سبق له اتصال بجماعة الإخوان موجهاً إلى شخصي ولا يسعى لإزائه إلا أن أقدم نفسي للتصاص أو لأطلب إلى جهات الاختصاص تجريد من الجنسية المصرية».

(حسن البنا)

«ما علاقة الإخوان المسلمين بالتحرير لكاتبه، من هنا تبدأ؟

«إن ما قرأته من محاكم التفتيش ودور الكنيسة والبابوية في العصر الوسطى جلباً إلى جنب ما أراه من دماء تهدد الديمقراطية في بلادى، دفعتني ذلك كله - من صمق أعماقي - إلى التفكير في عمل شيء، لم يكن متحزباً، ولم أجد ما يور بين أضلعي يجد طريقه الطبيعي إلى أئنة الآخرين أو أفعالهم، كان لابد أن أترجم ما يضطرم به قلمي ورجلي، كنت مملأ، أي موطأ، وكان الذي تصاعده حرارته داخلي يهدد رزقي ومستقبلي، ولكن لابد مما ليس منه بد، وأمسكت بالقلم، الظلم المعاني في القرية، الظلم الكاسح في المدينة، لا أكتب القلم، كنت أدخل مرحلة جديدة في حياتي دون أي ترتيب أو تمسك، ولم أترك القلم، أولم يتركني القلم، كحبت وكحبت وكحبت قلت بأعلى صوت كل ما أريد، ولكن ما يكون، نعم، ليكن ما يكون».

وقد كان.

الخاص فأنا سألت: إيه الغرض من هذا النظام؟ أو إيه مرمسه وتصموا بيه إيه؟ خصرصاً بعدما ثبت أنه ارتكب جرائم، قبل ذلك في السنوات ٤٦ و ٤٧ و ١٩٤٨، وكل هذه الجرائم التي ارتكبت انحراف وخروج عن للفرض الأصلي».

حسن الهضيبي

محكمة للشعب - الجزء الرابع - (٧٨٨)
«وقع هذا الحادث الجديد، حادث محاولة نصف مكتب مساعدة النائب العام وتكررت

(٢)

السباق

كتب الشيخ رشيد رضا الفتاحية السد الأول من المنار، شارحاً أهداف السجدة الجديدة ومن بينها، تعريف الأمة بحقوق الإمام، والإمام بحقوق الأمة، فاعترض محمد عبده على هذه العبارة واقترح حذفها فحفظت، وقد لخص الشيخ محمد عبده اعتراضه في هذه الملاحظة التي كتبها، إن المسلمين ليس لهم اليوم إمام إلا القرآن، وإن الكلام في الإمامة مشار فتنه يخشى نشره ولا يرجى لغبه الآن، (الجزء الأول من أعماله الكاملة ص ٧٣٤) في ١٧ مارس (آذار ١٢٩٨).

كان ذلك في العام التالي لصدر رسالة التوحيد، (١٢٩٧)، وهو الكتاب الوحيد الذي قرأه فاله محمد عبده فاله الإمام محمد عبده في أوضاع الخلائقيات من هذا القرن، قرأه كطالب في الأزهر لا كتلميذ لأفكار محمد عبده، وهذه أولي الفصاحات التي تدفع لإعادة النظر في تاريخ فكر الإصلاح الديني.

ذلك أن محمد عبده الذي اختلف منذ البدء مع رشيد رضا بقوله صراحة إنه ليس من إمام سوى القرآن، هو نفسه الذي صاغ برنامج الحزب الوطني في ١٨ ديسمبر ١٨٨١. حزب الثورة العربية. حيث قال «الحزب الوطني حزب سياسي لا ديني، فإنه مؤلف من رجال مختلفي العقيدة والمذهب وكل من يحترق أرض مصر ويحلم بلغتها منتم إلىه، لأنه لا ينظر لاختلاف المعتقدات، ويؤمن أن الجميع إخوان وأن حقوقهم في السياسة والشرائع متساوية، وقد وافق على هذا النص أحمد عرابي ومحمود سامي البارودي كما ورد في كتاب بلنت «التاريخ السري لاحتلال إنكلترا

مصر»، والمؤلف يبرز الدور الخاص للإمام محمد عبده في صياغة النص والمواقفة عليه.

لذلك أصبح محمد عبده في تاريخنا الحديث رائداً لفكر الإصلاح الديني الذي يرى بأنه ليس في الإسلام سلطة دينية، سوى سلطة الموعظة للحمسة والدعوة إلى الخير والتفكير عن الشر، (عن السجل الثالث من أعماله الكاملة ص ٢٨٨)، وهو يقارن ضمناً بين الإسلام وغیره فيقول «ليس في الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه، (ص ٢٨٦)، ويوضح الأمر صامداً فيكمل ... لم يعرف المسلمون في عصر من الأعصر تلك السلطة الدينية التي كانت للبابا عند الأمم المسيحية، عندما كان يعزل الملوك ويهزم الأمراء ويقدر المراتب على السمالك، ووضع لها القوانين الإلهية، (ص ٢٩٣).

ويضيف: «إن الإسلام هدم بناء تلك السلطة، ومحا لأرها، حتى لم يبق لها عند الجمهور من أهله اسم ولا رسم، (ص ٢٨٥)، أي أن الإسلام كان تدميراً للملاقة بين الإنسان وإلهه من أية وصاية أو كهنوت، وليس لمسلم مهما علا كعبه في الإسلام على آخر مهما انحطت منزلته إلا حق النصيحة والإرشاد، (المصدر السابق).

وايست أفكار وأفعال محمد عبده إلا امتداداً وتجييداً لهذه الفكرة المحورية التي يسهل متابعتها في تفسيره للقرآن الكريم ومجموعة فتاويه ومقالاته ومواقفه، وأياً كانت لحظات الضعف والتهاون والتنازل فقد سجن لاشتركا في الثورة العربية ونفى خارج البلاد.

وليس بخاف للثور الإصلاحية الكبير الذي قام به الإمام محمد عبده في الجامع الأزهر عند بدايات هذا القرن... فكيف لم

يكن الرجل من المكونات الرئيسية في تفكير فاله محمد عبده؟

على أية حال، لم يكد يمتحن عشرون عاماً على وفاة محمد عبده حتى كان الشيخ علي عبد الرازق قد أصدر كتابه «الإسلام وأصول الحكم»، وفيه يفتي أن يكون قد ورد في القرآن أو الأحاديث أي نص حول الخلافة كنظام سياسي يتبعه المسلمون، وقد استشهد المؤلف بخمسة وأربعين آية من القرآن، والعديد من الأحاديث القوية الصريحة التي تبرهن على أن الرسول كان رسولا ولم يكن قط حاكماً، كان نبياً لا ملكاً، وقال الشيخ عبد الرازق إن الإسلام كدين هو دعوة عالمية، ولكن العالم لا يستطيع أن يتنظم في دولة واحدة أو نظام سياسي واحد، فذلك مما يوشك أن يكون خارجاً عن الطبيعة البشرية، ولا تتعلق به إرادة الله، كذلك قرآن النبي لم يعين خليفة بعد وفاته، ولم يحدد نظاماً للنشور أو للبيعة، ويختتم صاحب «الإسلام وأصول الحكم»، قوله بأن الاستبداد هو جدلية الذين حبسوا مسالك الدين باسم الدين، وباسم الدين أيضاً استبدوا بهم وأذلّوهم، وحرّموا عليهم النظر في علوم السياسة، وباسم الدين خدعهم وضيقوا على عقولهم، ثم يضيف: «لا شيء في الدين يمنع المسلمين أن يسبقوا الأمم الأخرى، في علوم الاجتماع والسياسة كلها، وأن يهدموا ذلك النظام المتيقن الذي ثلوا به واستكانوا إليه، وأن يبثوا قواعد ملكهم ونظام حكومتهم على أحدث ما أنتجت العقول البشرية وأمن ما دلت تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم».

وعلى الفور تم الإجماع الملكي إلى «هيئة كبار العلماء» في الأزهر أن تصدعي الشيخ علي عبد الرازق لتحاكمه وفقاً للمادة ١٠١ من القانون رقم ١٠ لسنة ١٩١٦ ولصاحبها إذا وقع من أحد العلماء (أو كانت وظيفة أو مهنته ما لا يتناسب وصفة العالمية، يحكم

عليه من شيخ الجامع الأزهر بإجماع تسعة عشر عالماً معه من هيئة كبار العلماء، المنصوص عليها في الباب السابع من القانون، بإخراجه من زمرة العلماء، ولا يقبل للطنين في هذا الحكم، ويترتب على الحكم المذكور محو اسم المحكوم عليه من سجلات الجامع الأزهر والمعاهد الأخرى، وطرده من كل وظيفة، وقطع مرتباته من أي جهة كانت، وعدم أهليته للتقيام بأي وظيفة صورية دينية كانت أو غير دينية. (النس مغلون عن النسخة المحققة من الكتاب). وقد اجتمعت هيئة كبار العلماء فعلاً في ١٧ أغسطس ١٩٢٥ برئاسة الإمام الأكبر محمد أبو الفضل شيخ الجامع الأزهر وحضور ٢٤ عضواً آخرين و (المشيء) الشيخ علي عبد الرازق وقد رفض المجلس الدفع الذي تقدم به مؤلف «الإسلام وأصول الحكم» بعدم اختصاص الهيئة الموقرة بالنظر في القضية، ولكن الهيئة حكمت بعد أقل من ساعتين بالإجماع بإخراج الشيخ علي عبد الرازق أحد علماء الجامع الأزهر والقاضي الشرعي بمحكمة المنصورة من زمرة العلماء، وأكد الفصل مرة أخرى، ومصادرة الكتاب، في مجلس القضاة الذي انعقد في ١٧ ديسمبر (أيلول) ١٩٢٥ برئاسة مفتي الديار المصرية وبعض مشايخ القضاء الشرعي.

وقد جاء في حديثات هيئة كبار العلماء الاتهامات التالية:

- ١ - أنه جعل الشريعة الإسلامية شريعة روحية محض لا علاقة لها بالحكم والتفويض في أمور الدنيا.
- ٢ - وأن مسهمة النبي عليه الصلاة والسلام كانت بلاغاً للشريعة مجرداً عن الحكم والتفويض.
- ٣ - وأنكر أن للقضاء وظيفة شرعية.

وكانت المفارقة أن رشيد رضا - تلميذ الإمام محمد عبده - هو أول من كتب في «المدار» تعليقاً يقول: «لا يجوز لمشيئة الأزهر أن تسكت عنه - أي عن المؤلف - فلا يقول هو وأنصاره إن سكوتهم عنه إجازة له أو عجز عن الرد عليه» (عدد ٢١ يونيو ١٩٢٥) كان واضحاً أن «العلمية» قد انشقت عن فكر الإصلاح الديني للإمام، وأنه سيكون بعينها أباً روحياً للسلفية للارندكالية التي ستظهر بعد ثلاث سنوات فقط، ويعترف الشيخ حسن البنا بفضل رشيد رضا على دعوة الإخوان المسلمين.

على أية حال، فإن خالد محمد خالد كان طفلاً في الخامسة من عمره عندما حوكم الشيخ علي عبد الرازق، وكان الكتاب مصادراً حين أشد عرده في منتصف الثلاثينيات.

ليس لدينا ما يفيد لأن أن هناك تضاملاً طبيعياً، في مسورة فكر الإصلاح الديني، ولكننا نستطيع الربط بين حركة الثورة المصرية وهذا الفكر، حتى عندما تحدثت الطبيعة بين حلقاته، وحتى عندما لا يكون «الزمن» ثورياً إلى النهاية، كان الإمام محمد عبده من دعاة الاعتدال في صفوف الثورة العربية، ولعله تخاذل عدد نهائياً وكان الشيخ علي عبد الرازق من «الأحرار» البندوبيين - حزب كبار الملوك - ولكن ثورة ١٩١٩ كانت تطل على الجميع من نافذة الحرية.

ولكن إجهاض النهضة أو الثورة هو الذي كان يقطع الاتصال بين حلقات فكر الإصلاح الديني، وذلك عندما يشدد ساعد الفئات الاجتماعية المعادية للنهضة، وحين يقوى التحالف بين أطرافها: القصر والاحتلال وعلما الاحتكارات الأجنبية، حينئذ كانت تخلف شرائح الطبقة الوسطى

الطامحة للاستقلال، والطامحة أساساً لتحقيق معادلة النهضة - الثورات والعصر - في أهم جوانبها مسألة السلطة.

كان فكر الإصلاح الديني قد توصل إلى أن «النهضة» في مجانه تعني انسلاخ السلطة عن أية ارتباطات دينية من شأنها أن تمنح الحاكم حقوقاً معصومة، وخاصة أن الإسلام لم يعرف الكهوت ولا الوساطة بين الإنسان والله، كان المجتمع في هذا الفكر إسلامياً، بمعنى الاعتراف بالقيم الإسلامية، وكانت الدولة في هذا الفكر إسلامية أيضاً بمعنى التلازم بين الشرعية والعية المتغيرة أو ما يسمى بفتح باب الاجتهاد.

- أستاذ خالد، ما هي الإنهيمات المباشرة التي دفعتك للتفسير في كتابك الأول «من هنا نبدأ»؟

* النظام الذي رأيتنا من حولي تسحق كل حقوق الإنسان، وقرأاتي، واستعدادي الذي لم أكن قد تبينته بعد، وجدنتي فجأة أرغب رغبة حارة وعميقة في الكتابة حول هذه القضية.

- ماذا كنت تعمل في ذلك الوقت؟

* في الطبع.

- هل كنت تدرك هول المخاطر التي يمكن أن تعترضك حين يظهر الكتاب؟

* جداً جداً، وخاصة ما يمكن أن يحدث في الشارع السياسي، فالفصل الذي وضعت له عنوان «قيمة الحكم، جعلني أتوقع الأذى من الإخوان المسلمين وأنه يمكن لشباب مهووسين بفتناتي، وتوقع من الأزهر موقفاً ما، ولكن ليس على النحو الذي حدث والمبالغ فيه، وبدأت أكتب، ولا أنسى أحد عوامل الحماس الذي شعرت به، فقد رأيت فيما يرى النائم رجالاً في هيئة الصالحين

وخيل إلى أنه من الألياء وصحه ففقر أو كرامة ويقول لى: تفصل، هذا تولى المطام، تسمية شريفة، أليس كذلك؟ وقد كان فعلا تولى المطامات، أى تولت مؤلفاتى والحمد لله، وكنت قبلها لا أتصور نفسى مؤلفا، أو إذا كتبت فلن يزيد الأمر على كتاب واحد، ولكن تولت المطامات، كنت أظن أنه يمكن أن أجمع تمارى ومشاهداتى وأملاتى وقراءاتى فى كتاب واحد، وينتهى الأمر عند هذا الحد، غور أن المطامات - كم قال للرجل الصالح فى العلم - تولت.

• كانت قراءاتك فى ذلك الوقت قد تجاوزت المقررات الدراسية؟

• منذ زمن بعيد، بل تجاوزت الخفاقة النونية، بدأت أفرا وأصل بعض الأفكار أو بعض الإحصائيات، كان ذلك بداية الإحساس بأننى سأكتب كتابا، وبين لاحظت أننى أسجل بعض الوقائع والمطامات الخاصة بالحرية السياسية والعدل الاجتماعى كانت ملامح الكتاب «من هنا لبدا» قد بدأت تتلور، كانت مادة الموضوع قد توفرت بنسبة خمسين فى المائة.

• كم من الوقت استغرقت كتابته؟

• لمست أظن أنه استغرق وقتا طويلا، فقد كان التوجه داخلى فى أرجه، هذا التوجه هو أهم شئ للكتاب، توجه عجيب وتهل وفرح، كان ذلك عام ١٩٤٩ فى ظل حكومة إبراهيم عبيد الهادى التى جاءت بعد اغتيال محمود فهمى النقراشى، وكان لابد من تقديم الكتاب إلى الرقابة قبل طبعه، فذهبت وأعطيته للزقيب، كنت قد حصلت على العالمية وتخصصت فى التدريس، ورأيت بعض المشايخ الذين يدرسون أعمال القصر والإقطاعيين يضعون تحت أسمائهم عبارة «من العلماء» أى أنهم من الحاصلين على «عالمية الأزهر» فكانوا يقولون فى روع الناس أن كلامهم هو الكلام الوحيد الصحيح.

لذلك رأيت أن أضع تحت اسمى عبارة «من العلماء» حتى يعرف الناس أن هناك رأيا آخر لدى فريق آخر من أصحاب «العالمية».

أحد المخطوط إلى أحد «العلماء»، فعين سألت الرقابة قبل لى إن الكتاب عند الشيخ فلان، فاذبح إليه واستعجله، وقصدته فعلا فناقشنى وخاصة فى الفصل الأول «الدين لا الكهانة»، وسألنى لماذا يسمع صوتى خفيضا، بينما يمتطيم الكتاب بهراكين للهب، كان صوتى، بتأخير للرحلة الصوفية، هادئا، أما القلم فكيف يصرف الهخرة؟ وأخيرا قال لى الطبع إنه سيعد تقريره خلال يومين ويبحث به إلى الرقابة، وكان التقرير برضى للشر.

انقطرت حتى نسل حسيين سرى الوزارة التى أشرفت على الانحسابات البرامانية، وكان زوج ابنته وزير للخفاية الذى كان صديقا للدكتور يحيى الخشاب زوج الدكتورة مهيرو القلماوى، ذهبت إلى الخشاب وحكيته له ما حدث، فطلب منى أن يقرأ الكتاب وأن أسهله يومين، وبين عدت إليه قابلى متلهلا يقول مبروك، حين تصنف كلمة واحدة، انكل على الله وأطبع الكتاب، وبدأت المعركة مع «محرك التاريخ» كما يقول ماركمس، إذ من أين طبع الكتاب؟ كنت متزججا، ولم يكن لى بيتى أو فى جيبى ما يقيم الأرد، نهض من اليد إلى القلم، وكانت لى مجموعة من الأصدقاء تلقى فى الصوف ناحية القلعة فى مقهى قريب الآن من شريف مصطفى. كامل، كان بين هؤلاء الأصدقاء مناضل يعنى التفت إلى قائلا: أعرف صديقا يملك مطبعة سأذهب إليه وأناقشه فى الموضوع لعله يساعدك، وكان الاقتراح أن يقوم صاحب المطبعة بطبع الكتاب ويصلى شركة للتوزيع ما تسحقه ويأخذ الباقي، لم أكن أطمح فى قسري واحد، لم يكن فى خاطرى سوى أن يأخذ الكتاب طريقه إلى القارئ.

وفى اليوم التالي ذهبتا إلى دار للنيل للطباعة، كان هناك رجل تادر هو اسماعيل شوقى، قال لنا: نحن نكون راقبين لا أطلب منكم سوى الورق، وأنا سأطبع، ورتقى ورتقم على الله، وسواء باع أو لم يبع فاللى مستعد لطباعته عليكم فقط الورق، شكرناه وخرجنا، وبدأنا نناقش مسألة الورق، قال أحد الأصدقاء: سنشترك جميعا فى شراء الورق، وهذا ما حدث، فقد دفع كل منا مبلغا، وكان الورق رخيصا فى تلك الأيام، واشترينا ما نتحتاج إليه، وفى مارس (آذار) ١٩٥٠ كان الكتاب فى الأسواق، ولم يكن لدينا من المال ما نستطيع به أن ننشر إصلانا، سطران فقط فى جريدة «المصرى»، وكان من الممكن حتى هذه اللحظة أن «يمر» الكتاب دون أن يلت النظر.

توثيق

كان العنوان الأول للكتاب هو «بلاد من؟»، وكانت فصوله خمسة: «السانتيون»، «الدين لا الكهانة»، «الفيز هو السلام»، «أسوار المجتمع»، «الطريق»، وكان خالد فى البداية - عندما تقدم للرقابة أول مرة - قد رفع فصل «قومية الحكم» ووضع بدلا منه «أسوار المجتمع»، لأن أصحاب الفكرة التى ناقشناها، وهم الإخوان المسلمون، كانوا فى السجون ولم يشأ الكتاب بما انطوى عليه صدره من شجاعة أن يناقش خصوصاً غائبين، كان أحدهم قد اغتال رئيس الوزراء محمود فهمى النقراشى، وبين أقبلت حكومة خلفه إبراهيم عبد الهادى بإدريت إلى اعتقالهم.

ولكن المخطوط حين أخذ طريقه إلى الطبع، بعد موافقة الحكومة الجديدة، أعاد إليه المؤلف فصل «قومية الحكم» لأن سبب راحه كان قد زال بالإفراج عن الإخوان.

وكان الرقيب الأزهرى قد اعترض على الكتاب بحديثات تقول: «إنه يتضمن موجعا على رجال الدين والرأسماليين. وهذه سمة الشيوعية والشيوعيين».

وعندما وافقت حكومة حسين سرى على طبع الكتاب ونشره كان عولانه الجديد قد تمدد «من هنا ببدأ».

عندما ظهر الكتاب على استحياء كانت حكومة الوفد التي أتت بها الانتخابات قد معنى عليها شهران ونصف في الحكم، ونجاة اقتضت الشرطة على المكتبات ومنعت البيع مهيذا لمصادرتها، أوقف الكتاب فعلا متهمها بالفروج على الدين والترويج للشيوعية وتعرض الفقراء على الرأسماليين.

• ما الذى حدث فى الغمسة يا أستاذ خالد؟

• لا، ليس فى الغمسة أبداً، بل فى وضع النهار، كان المرحوم على الغاياتى يصدر جريدة اسمها «منبر الشرق» فإذا بها تنشر مقالا عنوانه: «كتاب أليم لمانم منال»، كان هذا المقال هو أول إعلان حقيقى عن الكتاب، فقد بدأت الجريدة تنشر التعليقات وعرف الناس بأمر الكتاب، وانتقلت المعركة إلى صحف أخرى.

وذاث يوم فرجت النيابة العامة تطلبنى للتحقيق، وذهبت فعلا إلى وكيل النائب العام الذى أطلقنى على مذكرة لجنة التتوى فى الأزهر، وهى المذكرة التى بموجبها يطلب الأزهر للتحقيق معى، وقد أجبت على كل التساؤلات التى تضمنتها المذكرة، وكان يستنها مبدئى على سوه فهم لبعض الجارات، ثم التفت إلى وكيل النيابة قائلا: «والآن وأنى دورنا نحن؟ قلت له خيرا، فقال: للنيابة تتهمك بالترويج للشيوعية فى هذا الكتاب، سأله: كيف؟ فقال لى: لقد ناديت فى إحدى

الصفحات بضرورة التغيير، وهذا ما يطالب به الشيوعيون، قلت له: لقرأ الجارة معا، وإذا بالصحى ويطع فى وضوح بين التغيير والقانون، فهو التغيير السلمى للمتورى، وقد أفرج عنى وكيل النائب العام دون كخالة، ولكن «القضية» حولت إلى المحكمة، وتطوع أحد المحامين - عهد المجيد نافع - للدفاع عن حرية الفكر، كان القاضى الشهير حافظ سابق هو رئيس محكمة مصر الابتدائية، وقد تخلصى إليه أن بعض شباب الإخوان المسلمين سبهام القاعة أو أنهم سينظرون التوفى بعد الانتهاء من نظر القضية للاعتداء عليه، فقرر أن تكون المحاكمة سرية.

وفعلا جرت المحاكمة فى مكتبه، وكان من عادة عهد المجيد نافع أنه إذا خطب فى التتوى فكانه يخطب فى مائة ألف، لم يكن فى القاعة سوى أربعة، ولكن صوته راح يجلجل حتى إننى كنت فى إحدى اللحظات أن أضحك، وقد أعدت على مسمع القاضى ما سبق أن قلته لوكيل النيابة من أن التغيير الذى أنادى به مشروط بالدستور والقانون، قال لى للقاضى: فى حديثك عن الدستور تقول: «فأما حد لثنا فإن أمر إلزامه يحمل موانع تنفيذ» فهل نقلت هذه الفقرة من كتاب أم أنك سمعتها من أحد، أجبست وأدركت كم هو لماع، فقد تذكرت أنه عندما جأمتى هذه المصاراة أثناء الكتابة توقفت وسمعت، تمبير قانونى دقيق وصياغة أدبية جميلة، كنت سعيدا بتوفيقى إليها كائى تلتونها، كنت أريد القول بأن شروط إقامة حد الزنا من الصعب توفرها، فجاءت هكذا للجازة، قلت للقاضى: والله يا سيدى ما قرأنا فى كتاب ولا سمعنا من أحد، وإنما هى من الله، وأشرت إلى السماء، وكان الحكم ببراءتى والإفراج عن الكتاب فى وقت واحد، ونشر خبر صغير فى «المصرى»، وبعد أيام نشرت

الصحيفة ذاتها ملخصا لحديث الحكم، وإذا بالكتاب ينشر بين الناس انتشارا ارتفع بسعر النسخة القطى - غير القانونى - إلى جنيه كامل، بينما كان ثمن النسخة عشرة قروش ثم كتب الشيخ محمود شلتوت مقالا فى أكثر من نصف صفحة فى «المصرى»، يمارض الحكم والمحيطيات، فهاجت الدنيا وماجت.

• من المعروف أن الكتاب ترجم فى عام نشره إلى الإنكليزية فى الولايات المتحدة الأمريكية، وفى انوقت نفسه كان الأزهر والنوابة يتهمانه بالشيوعية...

• ليس الأزهر والنوابة فقط، وإنما كان هناك أستاذ فى كلية دار العلوم يتهمنى صراحة بألنى حصلت على عشرة آلاف جنيه من روسيا، ثم جاء عالم كبير يحظى بالاحترام، وقد بلغ الآن التسعين، فلهه الله وأطال عمره، وقال فى مجلس إنه علم أننى قبضت عشرة آلاف جنيه من السفارة الأمريكية، وجاء سيد قطب رحمه الله وكتب مقالا ضد الكتاب، وكان حديث العهد بالعودة من أميركا حيث كان فى بعثة، وقد رددت عليهم جميعا بقرلى إنه يتحين على القانونين بألنى أخذت من روسيا والقانونين بألنى أخذت من أميركا أن يجتمعا ويتفقوا على مصدر واحد، وقلت لسيد قطب إنه قريب العهد بأميركا ولكن أميركا - فيها يدور - بعيدة العهد به، وأقصد أنه لم يستند من رحلته الثنائية.

• كم نسخة طبعتم من الكتاب؟

• ألف وخمسمائة نسخة ظلت كلها، فاستعانت المطبعة بتقودها، ولكنى لم أأخذ فيها لنفسى، وتوطدت المصالقة ببنى وبين اسماعيل شوقى الذى أوصانى بإصدار الكتاب عدد ناشر محترف، لأن الكتاب

سيطع عدة مرات، وأخذني من يدى إلى مكتبة الأتكو المصرية وصاحبها صبحي جريس، وما إن عرض علي إسماعيل شوقي الأمر حتى وافق وأصدر الطبعات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة، وأثناء ذلك كان التزوير على أشده، طبعه شاب متشرد في حي الأزهر يتاجر في المخدرات ويسع بأمر الكتاب فزوره مرتين، الأولى باسمه الأصلي وأخطاه مطبعة لا حصر لها، والمرة الأخرى شرها الاسم فطوله «نبأ من هنا وعشره بما لا علاقة له بالكتاب الأصلي وربما كانوا أدكياء فلم يصعرا اسمي على الغلاف.

وماذا عن موقف الأزهر؟

« لا شيء سوى التفكير في سحب «العالمية»، كما فعلوا مع الشيخ علي عبد الرازق، وقد حدث أن رجلا شجاعاً كتب مقالاً يدافع عن الكتاب، وهو النائب محمد خطاب الذي تقدم بمشروع تعديل الملكية قبل الثورة، وقد شكرته نظيرانيا فافترح أن ألتقي، وفهمته منه أن صديقاً له هو ابن الشيخ حسين مخلوف أخبره بأن الأزهر يكره في سحب «العالمية»، من خالد محمد خالد، فما كان منه إلا أن كتب هذا المقال الشجاع الذي هدق فيه وتوقع كل من تصدته نفسه بالمصايبي، وكما قال الشاعر: حتى على الموت لا أختر من المصدد فقد ذهب بعض زملائي من أبناء جيلي إلى لجنة الفتوى بالأزهر وقالوا: إياكم أن تصعروا منه العالمية، هل تريدونه أن يصبح بطلاً كله حسين؟

وثيقة (١)

«نعم، يجب حين تستقبل البحث عن الأدب المعري وتاريخه أن ننسى قريبتنا وكل مشغصاتنا، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضاد هذه القومية وما يضاد هذا الدين، يجب ألا نتقيد بشيء ولا

نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي للصحيح».

طه حسين، في الشعر الجاهلي، ١٩٢٦ (ص ١٢)

وثيقة (٢)

«علمنا أمس حوالى الساعة العاشرة صباحاً بعزم بعض طلبة الأزهر ومنهم الشيخ الفقى والشيخ محمد الأسمر على عمل مظاهرة وللمنادة بسقوط الشيخ طه حسين، وقال الشيخ محمد الأسمر: سيروا بنا أيها الطلبة نمر الشهيد الصولي لعن الرأى ذلك، غضبتنا على الملحدون، لأن المواد يجمع كثيراً من طليقات المصريين، فنسحق له المعاضرين ونحبوا فكرته وخرجوا جميعاً قاصدين هذه الجهة، وبعد خروجهم قاصدين هذه الجهة هتفوا قائلين: ليستط طه حسين، ١٩٢٦/١١/١.

(من تقرير التلم السياسى إلى الملك فؤاد عن «البروايس السرى بحكم مصر» لجمال سليم ١٩٧٥)

وثيقة (٣)

«أذكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد التلم على الدين الإسلامى، وقال إنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمى وخدمة العلم لا غير، غير مقيد بشيء، وهو إن كان قد أخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ للمصحوب بإعتقاد المصواب شيء وتعتمد الخطأ المصحوب بنية التمدى شيء آخر».

«إن للمؤلف فمناً لا يكره في سلوكه طريقاً جديداً للبحث حذاً جذو الطماء من الغربيين، ولكن لشدة تأثر نفسه مما أخذ عنهم قد تورط في بطله حتى تخيل حقاً ما ليس بحق، أو ما لا يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق...».

«وحيث إنه من ذلك يكون القصد التجائى غير متوفر.. فلذلك تحفظ الأوراق إندياً، لتوقع محمد ثور رئيس نيابة مصر- القاهرة في ١٩٢٧/٣/٣٠».

عن «محكمة طه حسين، لخيرى شلى (ص ٧٠)

«تصورت أن وجه الشبه سيكون بينك وبين الشيخ علي عبد الرازق، لأنك أبعد ما تكون عن «قضية» طه حسين».

« كتاب «في الشعر الجاهلي» لا يدخل في فكر الإصلاح الدينى. ولكن الاتهام في «لغات الثلاث: الإسلام وأصول الحكم، وفي الشعر الجاهلي، و« من هنا نبداً كان صادراً في الأصل عن الأزهر».

« ومع ذلك فالكتاب الأول يدور حول مسألة السلطة بشكل عام، والكتاب الثانى يدور حول مسألة المنهج العلمى في تناول التقدم. أما كتابه فيتناول قضايا اجتماعية وسياسية مباشرة تهم أوضاعاً عملياً».

« ربما كان ما يربط بينى وبين محاكمة للشيخ علي عبد الرازق هو ما أنصحه «قومية الحكم»، أما ما يربط بينى وبين طه حسين فهو «الحوليات» الراقية التى انتهت إليها الديابة فى قضية طه حسين، وما انتهت إليه المحكمة فى قضية «من هنا نبداً».

« هناك عدة إشكاليات، الأولى هي أن على عبد الرازق وطه حسين كانا محسوبين فى ذلك الوقت على حزب الأحرار الدستوريين الذى يمثل كبار الملاك، بينما «الفكر» الذى حوكمنا من أجله من المفترض أن ينتمى إلى حزب الثورة المجهضة، والإشكالية

الثانية هي أن رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده وعلى عبد الرزاق وطه حسين وأنت يا أستاذ خاسد من خريجي الأزهر، كيف حدث هذا الارتباط (الذى يشكك ظاهراً تاريخياً) بين الأزهر والفكر الليبرالى، سواء كان الفكر الوطنى عند الطهطاوى أو الفكر العلمى عند طه حسين أو فكر الإصلاح الدينى عند محمد عبده وعلى عبد الرزاق وخالد محمد خالد، والإشكالية الثالثة هي التراجع عن نقطة البداية كما حدث بوضوح فى حالات محمد عبده وطه حسين، وبدرجة أقل فى حالة على عبد الرزاق.

• أحب ألا تنسى فى هذا السياق مسألة الميخانيات، إنها على نحو ما جزء لا ينفصل عن المناخ العام الذى تصور فيه ما جرى، لقد سميت الميخانيات الخاصة بى (إحدى وثائق الحرية والرقى).

فراق

نحن حافظ سابق رئيس محكمة القاهرة الابتدائية، بمسد الاطلاع على الأمر الصادر من النيابة العامة بتاريخ ٨ مايو (أيار) ١٩٥٠ بمضبط كتاب، من هذا نبذة، وعلى الكتاب المذكور وعلى كتاب حضرة صاحب الفضيلة رئيس لجنة الفتوى بالجامع الأزهر المؤرخ فى أول مايو ١٩٥٠، وعلى التحقيقات التى أجرتها النيابة العامة مع الأستاذ خالد محمد خالد مؤلف هذا الكتاب. وبعد صماع أقوال مؤلف هذا الكتاب ودفاع حضرة المحامى المعاصر عنه.

وحيث إن النيابة العامة طلبت تأييد الأمر الصادر منها بمضبط هذا الكتاب استناداً إلى المادة ١٩٨ عقوبات، وقالت فى تقرير ذلك أن المؤلف ارتكب الجرائم الآتية:

أولاً:

أنه تعدى علناً على الدين الإسلامى، الأمر للمعاقب عليه بمقتضى المادتين ١٦١ و١٦٢ عقوبات.

ثانياً:

أنه حيدز وروج علناً مذهباً يرمى إلى تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالثورة والإرهاب ووسائل أخرى غير مشروعة، الأمر للمعاقب عليه بمقتضى المادة ١٧٤ عقوبات.

ثالثاً:

أنه حرص علناً على بعض طائفة من الناس وهي طائفة الرأسماليين والأزهر بها تصريحاً من شأنه تكدير السلم العام، الأمر للمعاقب عليه بمقتضى المادتين ١٧١ و١٧٢ عقوبات.

....

وحيث إن لجنة الفتوى أفضت على المؤلف قوله إن مهمة الدين لا تعدو الهداية والإرشاد، وإن الرسول لم يكن حريصاً على أن يملأ شخصية الحاكم لولا الضرورات الاجتماعية التى ألجأته إلى ذلك لتحقيق المنفعة والسعادة لشبه الجديد.

....

وحيث إن المؤلف لم ينكر ما أمر الله به من حدود، وإنما قال إنه لا ضرورة لقيام حكومة دينية من أجل إقامة هذه الحدود خاصة، ولإسبام أن هذه الحدود تادئة للتطبيق عملاً، إذ إن حد السرقة يوقف إيمان الجماعات، ولأن حد الزنا والخمر يصعب إثباتهما شرعاً - وإن ما ذكر المؤلف صحيح فى جملة.

....

وحيث إنه يبين مما تقدم أن المؤلف استعرض الحالة الاجتماعية فى البلاد وقد ملها ما رآه خليفاً للنقد وحسن ما رآه حسناً، فقد نقد للرجعية الاقتصادية والرأسمالية المتطرفة، وأفصح عما تعانيه غالبية الشعب من فقر وحرمان وما بدأ عليها من تئمر، بينما قلل من للشعب تنعم بالثراء الوفير وهذا الذى قاله المؤلف لا يحدر حرد النقد المباح، وليس فيه ما يفيد تحريض طائفة على أخرى أو أنه قصد إلى شيء من ذلك، بل يبين من شياها أنه قصد إصلاح حال البلد وإسعاد الشعب ومغانمته، وقد أورد المؤلف فى كتابه ما يراه من ضروري الإصلاح ودعا إلى اشتراكية رشيدة، وقال إن هذه الاشتراكية هي التى تحقق العدالة الاجتماعية ولا شيء سواها.

....

وحيث إن حرية الرأى مكفولة فى حدود القانون، ولما كان الكتاب المضبوط لا ينطوى على جريمة ماء، فإنه لا يكون ثمة محل لضبطه تطبيقاً للمادة ١٩٨ عقوبات. ومن ثم يتعين إلغاء الأمر الصادر بضبطه والإفراج عنه.

فهذه الأسباب

قررنا إلغاء الأمر بضبط كتاب من هذا نبذة لمؤلفه الأستاذ خالد محمد خالد والإفراج عن هذا الكتاب.

صدر هذا وثقى علناً يوم السبت ١٠ من شعبان سنة ١٣٦٩ هجرية الموافق ٢٧ من مايو (أيار) سنة ١٩٥٠.

رئيس محكمة القاهرة الابتدائية.

* ما رأيك؟ أليست إحدى وثائق الحرية والرقى؟ لقد ترك هذا الحكم أثر عميقاً فى نفسى، لا لأله برأى وأفجر عن الكتاب، وإنما بسبب العيديات العظيمة التى أملاها

من أجل مصر وقعت معاهدة ١٩٣٦
ومن أجل مصر أملاككم اليوم بالغاناء..

مصطفى النحاس

١٩٥١/١٠/٨

- وفي عام ١٩٥١ صدر كتابكم
الجديد «مواطنون لا رعايا» فساهم في
إشعال النيران؟

* لا... كان النظام متهاكاً أولاً للسقوط
وقد امتدح، ووجدتني أكتب «مواطنون لا
رعايا» وكان في سابق مع القدر.

(٣)

مراجعة لاتراجع

في تاريخ الفكر الحديث مايشبه الظاهرة
التي تتكرر بين الحين والآخر، وهي أن
يكون أحد الكتاب من كتاب واحد يعبر
لمصاحبه مكاناً بارزاً في الذاكرة الوطنية
للشعب، هكذا كان كتاب «في الشعر الجاهلي»
لطفه حسين، وكتاب «الاسلام وأصول
الحكم» للشيوخ علي عهدي الرازي، وكتاب
«اللقن القصصى في القرآن الكريم» لمحمد
أحمد خلف الله، و«معالج على
الطريق» لسيد قطيب.

بالنسبة لفالد محمد خالد كان «من هنا
نبدأ» هو أول أعمال الرجل، وكان أيضاً، ما
كوين صاحبه، وهو أخيراً الكتاب الذي أفرد
لوزائفه صفحة بارزة في تاريخ فكرنا
الحديث.

ومن الملاحظ على أمثال هذه المؤلفات -
الظواهر، أنها تدور أساساً، باستثناء كتاب لطفه
حسين، حول الفكر الدينى، وأنها تدور غالباً
باستثناء كتاب سيد قطيب الزادى حول
مفهوم الإصلاح الدينى الذى ارتاده الإمام
محمد عبده.

- كانت البلاد تقلى، فزلى أى
مدى ترى أن الوفد استطاع أن يعبر
عن هذا الغليان وينتقل به إلى دائرة
الفعل؟

* كان الوفد هو الذى حقق مجانية
التعليم وأتى لطفه حسين وزير المعارف
وهو صاحب الشعار، «التعليم كالماء والهواء»،
وكان الوفد هو الذى ألقى معاهدة ١٩٣٦
ويعنى ذلك إشعال الضوء الأخضر أمام
للحرب الداخلية على صفوف القتال، كلاهما
قرآن تاريخى في الثقافة والسياسة والمجتمع،
ولكنهم لم يسمحوا للوفد بالبقاء، وأحرقوا
القاهرة وأعلنوا الأحكام العرفية وأقبلت
حكومة الوفد، وكانت بداية النهاية للنظام
كامل.

موقف

باحضرات الشيوخ المحترمين

لقد انقضى وقت الكلام وجاء وقت
المعمل... لعمل الدائب المنتج الذى لا يعرف
صحيحاً أو خطأ بل يقوم على التدبير
والتنظيم ويوحده الصفوف لمواجهة جميع
الاحتمالات وتذليل كل العقبات وإقامة الدليل
على أن شعب مصر والسردين ليس هو
الشعب الذى يكره على ما لا يرضاه أو
يسكت عن حق في الحياة.

أما العظومات العملية الثانية فتستقون على
كل خطوة منها في حينها القريب.

ولتى لعل يتقن من أن هذه الأمة
للخالد سحر كيف ترتفع إلى مستوى
الموقف الخطير الذى تواجهه مستخرجة له
بالصبر والإيمان والكفاح وبذل أكبر
التضحيات في سبيل مطالبها الأسمى...

باحضرات الشيوخ المحترمين

صنوبر حر على صاحبها الذى سيصبح
للدائب العام في أوائل عهد الثورة، المعينات
في الحقيقة هي شرح للكتاب وحماية له،
ومعنى ذلك أنه كان هناك إيمان عميق قبل
الثورة بضرورة التغيير، وكان هناك إيمان
آخر لا يقل عمقاً بضرورة الديمقراطية.

في الدولة الديمقراطية، يمكن للكتاب
أن يصادر، ولكنه تستطيع أن تذهب إلى
المحكمة فتخرج عن الكتاب.

- ومع ذلك أنيس غريباً أن يصادر
كتابك في ظل حكومة ديمقراطية
كحكومة الوفد؟

* لا، ليس غريباً، فلعلة افترى هي التي
حركت الدهرى، والمحكمة هي التي برأتني،
هذه هي الديمقراطية، ليس مطلوباً من
المحكمة الديمقراطية أن تتحاز سافاً، ولكن
للتظلم هو أن تشدق القانون واستقلال
القضاء، وهذا ما يميز الوفد ومدرسته
السياسية العظيمة، إنه لم يحكم بين عامي
١٩٢٤ و ١٩٥٢ أكثر من سبع سنوات، ولكن
ديمقراطية هذه السنوات السبع لا تقل امتوازاً
عن ديمقراطية أي بلد غربي.

كان الوفد يفرج عن خصومة المياسين
بمجرد تسلم الحكم، ولو كانت هناك حريات
لحكم الوفد ثلاثين سنة لا سبع سنوات قبل
الثورة، ولو كانت هناك حريات لماذ برلمان
وقد جديد في أعقاب الثورة، يؤكد ذلك أن
الانتخابات التي جرت عام ١٩٥٠ جاءت
بالوفد في أغلبية ساحقة، أغلبية الشعب الذى
لم يعد يطبق الاحتلال ولا ماملاته التي لا
تدعى، الشعب الذى لم يعد يطبق للظواهر
الاجتماعى الفادح، وكان هناك أمين لأمة
واحدة، الشعب الذى يريد ترميم
الديمقراطية أكثر فأكثر حتى لا يرتبط
بقاوما بحزب الأغلبية فسقط، وإنما
بالدستور.

ولم يحدث قط لأي من أعمال خالد محمد خالد الأخرى أن نال هذه العظوة، لأن الكتاب صدر، بالضبط في خضم اندثار الثورة، في ظل التغيير الناصري بامتياز، فقد، وهي فكرة عاصفة فقد بدأت باقتيال زعيم السلفية الراديكالية الشيخ حسن البنا عام ١٩٤٩ وانتشرت بحريق القاهرة في ٢٦ يناير (كانون الثاني) ١٩٥٢ عشية الثورة.

كان اغتيال المرشد الصام للإخوان المسلمين حلقة في سلسلة الإرهاب السياسي ليكن الأربعينات المصرية ولكن الانتخابات البرلمانية عام ١٩٥٠ هي التي أقت حزب الوفد إلى السلطات ومن ثم توجهت قوى الحركة الوطنية وجهتها الصحيحة، نحو القوات البريطانية في منطقة القناة، وكان خالد محمد خالد جزءاً من الحركة الوطنية، أو ما سبق أن دعوته به «القاسم المشترك» فيها، ولذلك فبالرغم من أنه أصاب ما يسمى بالحكومة النوبية في مخيلة السلفية الراديكالية إلا أن قتاله الحقيقي كانت سماته هي الإرهاب السياسي.

ولذلك فخالد محمد خالد لم يكن في ذلك الوقت مجرد «مصلح ديني» لأنه أدرك مبكراً أن جذور الإرهاب باسم الدين شائرة في الأرض الاقتصادية والاجتماعية والسياسية.

كان حزب الأغلبية للشعبية - الوفد - هو حزب الجلاء والانسحاب، ولكن «الطليحة الوفدية» كانت إعلاناً صريحاً عن أن صراع الأجيال داخل الوفد هو صراع اجتماعي، وأن كبار الملاك والرأسماليين في قيادة الحزب قد انفصلت عن التغيرات الاجتماعية في صفوف الشعب، وهي التغيرات التي دفعت حزب «مصر للفداء» إلى تغيير اسمه إلى «الحزب الاشتراكي»، واسم صحيفته إلى «الاشتراكية»، وكانت الحركة الشيوعية في

مقدمة الصفوف التي تنادى بالتمصير وللأسف، وكان بعض الأفراد، كمحمد خطاب، يتقدمون بمشروع لتحديد الملكية الزراعية.

واكتشف خالد محمد خالد أن حزب الأغلبية الشعبية يستقطب عموم الناس حول جلاء الاحتلال وديموقراطية الحكم ولكن الرؤية المسبقية كانت تقول بهموم أكثر، واكتشف أن الإخوان المسلمين الذين يكسبون الشباب كل يوم ويكفون بإطلاق الرصاص في الظلام باسم الإسلام.

وهذان بالنسبة لما يجري في الشارع للشعب هما التطلعات السياسية الأكبر حجماً من غيرها.

من هنا يمكن القول بأن خالد محمد خالد - إزاء هذه الخطة - قد انضمت أفكاره فعلياً إلى مجتمعات «الأقلية» التي تتجاوز حدود الجلاء والانسحاب إلى مرحلة ما بعد ذلك... إلى المستقبل الاجتماعي للوطن والشعب.

وهي المرحلة التي أوما إليها عشية الثورة، وتحقت بعد فترة وجيزة، ولكنها تعققت على غير النحو الذي «حلم» به خالد محمد خالد، أقبلت قرانين وأجرامات تحديد الملكية والتمصير وتأميم القناة، ولكنها انحدرت بأساليب في الحكم لا ترضى عنها الديموقراطية، لذلك استمر «صوت» الرجل ملتصقاً إلى الأقلية من جلود، ولكنها هذه المرة ليست الأقلية الفكرية المرتبطة بالعدل الاجتماعي، بل الأقلية الجديدة المرتبطة بالعدل السياسي.

وكما أنها في المرة الأولى كانت «أقلية» بالمعنى المجازي، إذ هي تجموعاً من أغلبية الجماهير، فإنها في المرة الثانية كانت أقلية بالمعنى نفسه، فالأقلية كانت تروى إلى الديموقراطية في ظل السلطة الوطنية، ولكن

الأقلية الفكرية - والتمصير هو الطليحة السياسية - وهذا هي التي ناضلت في مرحلة ما بعد الثورة.

وكان خالد محمد خالد في مقدمة هذه الطليحة حتى إنه وجد نفسه ذات يوم مشهوراً أمام الحاكم وحيداً في معارضته للدكتاتورية.

لم يوقف الرجل عن مقاومة الإرهاب السياسي لحظة واحدة (أي كان مصدره وأياً كانت مبرراته).

هل تغير موقف خالد محمد خالد على مدى الأربعين عاماً الماضية؟

لقد توالى العطاءات بعد نجاح «من هنا نبدأ» فكانت لك بعض المقالات التي سبقت صدور «مواطنون لا رعاه»... أليس كذلك؟

« في هذه الفترة كان الأصدقاء في جريدة «الاشتراكية» يطلبون مقالاً فأطعهم لهم، أو أن أفتي رضوان يطلب مني مقالاً لجريدة «النواة الجديدة» فأكتبته وذات يوم أرسل لي إسماعيل عبد القدوس رسالة من أحدهم قالت فيها رغب أن أكتب مقالاً أسبوعياً لـ «روز اليوسف» فاستجبت وكان ذلك عام ١٩٥٢ تقريباً، وقد كانت كلمات يحتاج السراء اليوم إلى الشجاعة ليقروا لا ليكتبها من بينها مثلاً «صاحب الجلالة الشعب» الذي قلت فيه إننا نحن الذين جئنا بمحمد علي ونحن الذين نستطيع إنهاء تاريخه، ومقال آخر عنوانه «كن ملكاً يا جورج» ومقال ثالث عن كفاور، كان رئيس وزراء وكان رئيس عصابة.

هل تذكر ردود الفعل السياسية من جانب الأحزاب والتنظيمات والهياكل الوطنية لصدور «من هنا نبدأ»؟ لقد عرفنا موقف السراء والأحرار وعرفنا أن الشيخ محمد الغزالي نشر رده

الشهير عليك في كتابه «من هنا نعلم»، وعرفنا أن البعض قال إنك قبضت من روسيا وبعض آخر قال إنك قبضت من أميركا... فماذا كانت مواقف الحركة الوطنية المصرية؟

« في مقدمة ردود الفعل كان هذا الكتيب المطبوع بالرونيو، كأنه منشور سرى وهو تحليل أسدرة الحزب للثبوتى المصرى فى السنة ذلتها، ولست أنسى عقولته: «ثورتنا المقبلة كما يراها برجوازي من الريف»، والحقيقة أنى أحسست بأن كاتب أو كتّاب هذا التحزير كانوا على درجة كبيرة من الرعى بما جاء فى الكتاب وإن كنت قد لاحظت بعض المغالاة فى استخدام تعبير «ثورتنا المقبلة»، فليمت هناك أية إشارة إلى العنف فى كتابى.

— وهل هناك ما يشير إلى أنهم يطالبون بين الثورة والعنف؟

« مفهوم الماركسية للثورة وقرأها بالعنف - التحول إلى الاشتراكية يختلف أسلوبه من بلد إلى آخر، فليس هنا ما يحول نظرياً دون الانتقال السلمى، ومع ذلك فإن الثورة الفرنسية لم تكن ماركسية وقد سالت فيها الدماء، إن توحيد بعض البلاد قد احتاج إلى الحرب الأهلية كما حدث للولايات المتحدة الأميركية، وإلى العنف الدموى كما حدث فى ألمانيا وإيطاليا، وهناك البلاد التى قاومت الاشتراكيين بوحشية مروعة كما حدث فى الحرب الأهلية الإسبانية، وهكذا فالماركسية لاتقوم بضميمة العنف، ولكن العنف كاسلم يتوقف على نوعية الحالة الاجتماعية.

« هل تعرف عصام الدين حلفى ناصف، ذلك المفكر الاشتراكي الذى تناولت

كتاباته موضوعات مشابهة حينذاك؟ لقد بحث على طويل... فلم أكن أمكّه تليفوناً حتى عثر على، وكان معجباً جداً بالكتاب فالتفتنا وقال لى: «هل تدرى ماذا فعلت؟ إننى أشبهك بطولانى من الدرجة الأولى وقد صنع «تورته» لانتظر لها، حكمة من الكاتب الفاخر بلا مثيل، ثم بصق عليها وقال للناس: كلوا».

سألته: «لماذا؟ فأجاب بصراحته المعبودة: «لأنك قلت إنك تمنى أن يذل ما جاء فى كتابك فى عهد فاروق». ورجحتى أقول: «وماذا فى ذلك؟ إذا كان فاروق يجرى على السماح بتحقيق ما ناديت به من ديموقراطية وعدالة اجتماعية، فلننى سأرحب بذلك، ولكنه نزع من للتصوير والتقية إننى أتحدى بهذه الكلمات أن يجسر فاروق على مواقفتى ومن جهة أخرى فإننى أسحقين بواحد على الألف من التقية للنى» يمزقها إخواننا الشيمه، حتى تظهر كلمائى للنى تدعرنى هدم النظام كله من أساسه، وبحث لفكر بنينى وبين نفسى أن الكتاب يجسر بتقويض للنظام الملكى الإقطاعى المتخالف مع الاستعمار، قم أتترك هذه العبارة للنى أريكت مثقفاً كبيراً كعصام حلفى ناصف؟ وفعلنا حذف العبارة من الطبقات التالية.

— وبالنسبة لمن قالوا إنك قبضت من هنا وهناك؟

« قلت للرفيقين أن يبتحا عن ثالث يرفق بيئهما، فى هذا الوقت الذى وضع فيه كلامها عشرة آلاف جنيه فى جيبى الحالى، مات أخى الأكبر، وكان المفروض أن أقوم بكل تكاليف الجنازة والزماء وكل ما يصل بالرفاة من إجراءات وواجبات. أقول لك، والله العظيم ما وجدت معى. وهذا أحد أعظم المواقف فى حياتى - ما فى بالمطلوب منى، فقلت زوجتى لاتحمل هما وجاءت بما أديها

من مصاغ متواضع وطلبت أن أبيعها، وقد فعلت، وذهبت إلى بلدنا لأقوم بالواجب نسألى، فى هذا الوقت تماماً كان هناك من يقول إننى قبضت من روسيا والآخر الذى يقول إننى قبضت من أميركا، ولكن للسكينة التى ألئت بقلبى جعلتلى فى أصعب الأوقات مزراح الضمير أواجه الضمائم بالسخرية والمزيد من الشجاعة كان القدر أراد أن يؤسس لدخلى فى بداية البدايات أصلب طبقات البداء، الشائعات طارذنى وأخى الأكبر يموت وجيبى خاير.

دعوة (١)

«إن المعدل الاجتماعى هر للنظام الذو تبلغ به التلمفة الاجتماعية حدم الأقسى.

«إن النظام الذى حقق هذه الغاية هو الاشتراكية، ولاشء سواها.

«أما سياسة الترفيع التى تصور عليها مثل صرف إصدارات الغلاء أو بدل تفرغ أو بدل شحادة كما عبر بعض المرفطين، فإن ذلك وإن كان يخفف من الصداق وآلامه إلا أنه لن يستأصل شأفة ألمة الضبيشة والمرض، الدفين».

دعوة (٢)

«التقريب بين الطبقات»:

«ذلك بمكافحة الحواجز التى تفصل بين أبناء المجتمع الواحد.

«لا بد من تقريب المسافات الشاسعة والتمائم البعيدة التى تفصل بين المرفطين الذى يقاضى عشرة جنيهات ورييس الوزارة الذى يقاضى للثمائة جنيه.. والذى تفصل بين فراقى الأزهر الذى يقاضى سبعة جنيهات وشيخ الأزهر الذى يقاضى قرابة ألف جنيه ما بين مراتب وأوقاف.

دعوة (٣)

«وتبدأ اشتراكينا كذلك بتحديد الملكيات الزراعية، وتسيير الأراضع الإقطاعية تغييراً يمكن رقيق الأرض من التحرر والخلص.

لا بد من تصفية هذه الإقطاعيات عن طريق الحكومة.. ونحن نؤمن بواسطة الاستقراء أن تصفيتها آتية لا ريب فيها..

رسالة إلى توفيق الحكيم

«من هو بطل المعركة في فلسطين؟ أليس هو الجندي، الجيش؟ إن جلود الجيش هؤلاء هم أبداً خمسة عشر مليوناً من اللاجئين...»

يوليو (حزيران) ١٩٤٨

أخبار اليوم - العدد ١٩٠

دعوة (٤)

«التأمين وحقوق العمال:

من الوسائل التي لا ملأ من الأخذ بها إلى مجتمع اشتراكى رشيد التأمين وصيانة حقوق العمال.

«وكثيراً ما نزع المهانة أن نقل ملكية الإنتاج إلى الدولة مخالفة محظورة وخروج على تعاليم الدين.

ولكن إذا اختارت حكومتنا نوعاً معيناً من الملكيات الإنتاجية وحررت من أيدي الأفراد، وأشرفت عليه لصالح الأمة، فإن الدين يبارك هذا التصرف ويؤيده ونحن نصحب لنا سياسة تأميمية نافذة، فإن حقوق العمال مستعان في ظل هذه السياسة..

دعوة (٥)

«أوقفوا هذا السيل،

فالوسيلة الأخيرة التي لا بد منها لتنفيذ نهج اشتراكى صحيح هو تصديد النسل وتنظيمه..

دعوة (٦)

«الذكروا أن الدين يجب أن يظل كما أراد به، نبوة لا ملكاً، وهداية لا حكومة وموعظة لا سطوا.

وإن فصله عن السياسة، وتحليفه فوقها، خير عامل على بقاء ثقافته وطرده ونفقه.

وإن فصله عن الدولة يلجبه من تحمل تبعاتها وأخطائها ومثالبها ويحفظ له في نفوس الناس وداً مكيناً وتكراراً باقياً، واستجابة وتلبية..

وقبل أن نفاذر هذا الحديث نذكركم لأن تصلاً معنا من أجل تلك التعريب المحبة الضرورية التي تعيش هناك في بلاد الجوع والفقر والحكومات الدينية...»

— أما دعوتك السابقة، فقد كانت امتداداً حياً متطوراً لكل الدعوات السابقة إلى تحرير المرأة كجزء لا يتصل عن تحرير المجتمع نفسه، هذه إذن ، يا أستاذ خالد، دعواتك السبع التي أشرت إليها في قوة وثبات وقلت «من هنا نبداً..

وأحب أن أقول لك إن شمالية فكرك التعدد الجبهات كان لها تأثير ساحر في جذب الناس من حولك، فأنت لم تتاصر الديمقراطية السياسية بمعزل عن الديمقراطية الاجتماعية والديمقراطية الاقتصادية والديمقراطية الثقافية ، وإنما تجاوزت هذه كلها في سياق برنامج موحد.

— والآن، بعد حوالي أربعين سنة على ذلك في كتابة هذا البرنامج بسود الاعتقاد بأنك تراجعت عن بعض أفكارك الأولى، وخاصة ما يتصل بقومية الحكم والموقف من الحكومة الدينية.

« ليس تراجعا بل مراجعة، فأنا لم أتفلط عن قومية الحكم كمنهج سياسي، ولكني في «من هنا نبداً» جعلت إلى القول بأن الإسلام دين لادولة بسبب اشتغالي الذهني مما كنت أراه وأسمعه عن الإخوان المسلمين وجهازهم للسرى أو مادعوه بالنظام الخاص الذي اهتمل رئيس للوزراء وأحد القضاة باسم الإسلام، ولكني حين ابتعدت عن هذا المناخ راجعت نفسي، وكنت عن «الدولة في الإسلام» كتاباً كاملاً بهذا الاسم وفيه رأيت أن الإسلام فعلاً دين ودولة، ولكن أية دولة، هذا هو السؤال، البعض يقول الشورى، والبعض الآخر يختلف حول ما إذا كانت الشورى ملزمة أو غير ملزمة، وهناك من يشير إلى أهل الحل والعقد، أي أن يتكرم لتخليفة أو يفضل باختيار بعض خلائفه، أما أنا فأقول بضرورة انتخاب مجلس نواب انتخاباً مباشراً من الشعب، وأقول كذلك بالانتخاب الحاكم، وهذه هي الدولة الديمقراطية التي لا تتناقض مع روح الإسلام ، أما الخصوص فهي مبادئ عامة.

— هذه هي المراجعة التي تقصدها والتي هي ليست تراجعاً، فأنت تستهدف تفسيراً جديداً لعنى الدولة في الإسلام لا يتعارض مع ما كنت تقول به من قومية الحكم؟

« شاماً ، شاماً، ولذلك فإنه بعد صدور «الدولة في الإسلام» الذي كتبه قبل وحول الصناديق، أصدر الإخوان المسلمون تعليماً

للنظام الخاص أو الجهاز السري للإخوان المسلمين في مصر من اعتداءات تحمل لافتة الدين، هذان العاملان هما السبب المباشر في صياغة المسألة على النحو الذي ظهرت به في «من هنا نبدا»، قلت في نفسي حينذاك: إذا كان الإخوان يطمحون ذلك وهم بعيدون عن السلطة فكيف يسبح الأمر إذا حكما؟

شهادة (١)

«عاشت محاكم التدقيق أكثر من خمسمائة سنة قطعت فيها الألف من الناس، ولا تلتقي بالذات خيرهم وعلماءهم ومفكرهم، أولئك الذين كانت لهم كرامة فكرية لا يبيحونها بطرفهم وكان لهم غرض ديني ينافعون عنه، وكان لهم ضمير يأبسون لأزنا عليه، هؤلاء الناس قتلهم محاكم التدقيق فحمرت أوروبا من هذا العرق القاتل العر الكريم».

«وكان يحرم على المتهم أن يوكل عنه محاميا أو أن يعرف اسم الذي أبلغ عنه، وإذا أسمر المتهم على إنكار ما نسب إليه من التهم جاز للمحكمة تضييعه بأن تقطعه أغلاء، أو أن تقرض لعمه بالعقراض وأخيرا تحرقه وهو لا يدري فيما أحرق».

«وكانت طائفة الرهبان الجوالين يتجرون بالدين يقرضون الناس ويذلون بيوتهم ياكلون ويشربون ملكين في رعد، فإذا أحسوا بضعف أو إرساء لتهموا رب البيت بالهرطقة، ولم يكونوا يخشون شيئا لأنهم كانوا يعرفون أن التهم ستقر بالتهمه لقرط ما ينال جسمه من العذاب، فإذا اعترف قتل... وقد كان هؤلاء الرهبان ومحاكم التدقيق سببا من أسباب النجاس الذي أصابته الدعاية البروتستانتية، بل سببا أيضا من أسباب لزعة الإلحاد التي انتشرت في النظم الأوروبية».

سلامه موسى ١٩٢٧

«حرية الفكر وأبطالها في التاريخ»

أمرا شائعا منذ أربعين عاما، فالتعاطية بشرحمة فكرنا وأدينا هي عقاية حديثة إلى حد كبير في الغرب.

* الذي حدث هو أنني تلقيت ذات يوم رسالة بالانكليزية وصلتني على عنوان ناشري وهو مكتبة الأنكرو المصرية في شارع عماد الدين، طلبت من صديقي صهي جريس صاحب المكتبة أن يترجم لي الرسالة، الواردة من المجلس القومي للثقافة في الولايات المتحدة أو المجلس الثقافي الأعلى، لم أعد أتذكر الاسم بالصدى، وإذا بهم يبدون استخدامهم لترجمة الكتاب ويطلبون موافقتي بشرط واضح هو أن ميزانيتهم لا تسمح بحق مادي للمؤلف، وأنهم سيوصلون لي بعد الطبع خمس نسخ، وأن رسالتهم ثقافية محض وهم يبدون، للكتاب المترجم بأقل من تكلفته حتى يسهل توزيعه.

ولقد اقترضت لأول رحلة أنها إحدى جمعيات النصب، إلى أن التقيت صديقة الدكتور زكي نجيب محمود الذي أكد لي أنها أعلى هيئة ثقافية في الولايات المتحدة، وهي الهيئة التي سبق أن ترجمت له كتابا، ولصديق قطب كتابا آخر، واقترحت زكي محمود أن أوافق على العرض فكتبتم لهم بالموافقة، وإذا بهم يرسلون لي بعد شهر قليلة خمس نسخ من الكتاب بالانكليزية.

— وأنت تصعد طباعة أعمالك الكاملة الآن، هل ستترك النص كما هو أم أنك ستحذف ما لا يتفق مع آرائك الجديدة؟

* للنص الأصلي أصبح ملكا للتاريخ، وسيظل دون تعديل، ولكني سأكتب مقدمة أشير فيها إلى الدوافع الأساسية التي تكمن وراء هذه الصياغة: إنها ما قرأته عن للتكيسة الغربية في العصور الوسطى، وما رافق الدولة الدينية المسيحية في الغرب من مذابح ومحاكم تدقيق، ثم إنها ما لفتني

مكتوبا إلى جميع الشعب يطلب إلى أعضائها، لا تنتفروا هذا الكتاب، لا تفروا هذا الكتاب، ونفذ شباب الإخوان هذه التعليمات فكثروا يتهنون بعضهم بعضا عن شراء أو قراة مؤلفاتي، وكثافا وآثروا إلى زياراتي دون أن أعرفهم، لمناقشتي، وأقول لهم: إنكم مثليون بالبيعة ومن يملك البيعة، فيدركون ما أعلى ويضربون، والمتيقنة أنهم حاربوا هذا الكتاب الجديد وحاربوني في الخفاء حربا حقيقية، إنني، إذن، لم أتنازل عن قرينة الحكم بل رأيت في الإسلام راحيا لها.

— وبما أننا نتكلم عن مؤلف الإخوان فالشهر بالشهر يذكر، أي أن الشيخ محمد الغزالي كان أول من هاجمك في كتاب كامل هو «من هنا نعلم» ردا على «من هنا نبدا».

* الشيخ الغزالي صديقي من قديم، أي من الأربعينيات، وكنا على اتفاق قبل أن أنشر «من هنا نبدا»، كنا على اتفاق ونظام حتى بالنسبة لاتجاهات الإخوان بالرغم من أنه هو شخصيا كان عضوا في مكتب الإرشاد، كنا متفاهمين متحلا على الديمقراطية ولكن ما إن صدر «من هنا نبدا» أبلغ بعض الإخوان على الشيخ الغزالي أن يرد على الكتاب بعد أن أصبحت هناك نسخة في كل بيت، وهكذا كتب «من هنا نعلم» وهو رد رقيق، ولكن الشيخ الغزالي بطبيعته ساخن حين يكتب، فكان في قلوب من المواضيع فأسيا أو عذيفا، ولقد تمت ترجمته إلى الانكليزية في أميركا عن طريق الهيئة الثقافية ذاتها التي تولت ترجمة ونشر كتابي.

— ليك تتذكر بعض التفاصيل التي رافقت ترجمة الكتابين في أميركا، فالحقيقة أن ترجمة الفكر المصري أو العربي المعاصر في أميركا لم يكن

شهادة (٢)

ولما ثبت المسيحية أقلها في المجتمع الأردني لم تستطع إطلاقاً إغناء هاتين الفكرتين الأساسيتين للذهن الإغريقي (قيمة الفرد، الحرية) بالرغم من أنهما تعتبران من العوامل الفعالة في هدم البناء الأساسي للديانة المسيحية.

الفنان من السفارات عبرت فوق هذا الجسد المسيحي الذي اسمه الشرق العربي دون أن يستيغظ ذهنه، وكل الذي فعلته تراجم أرسطو وبولس شراحة الشرقيين هي أنها عرفت بالذهن اليوناني مئات من الأفراد المتحازين العرب، وفي الوقت الذي نصر فيه توماس الأكويلى، أرسطو الوثني، كان الشرق يتعدى الغطاء فوق جسده قائما بحوصيل أرسطو كاملا إلى ذهن الغربي، وعد هذا انتصارا كرنيا،

محي الدين محمد ١٩٦٤

ثورة على الفكر العربي المتعاصر

شهادة (٣)

لقد انتصرت كنيسة روما نهائيا على أعدائها الوثنيين وضرب المثل في عدم التسامح الفكري مع مخالفتها في العقيدة، وكان طابعها وقد رصنت لبن التعصب أن تمر بعد ذلك على التعصب حتى يصبح جزءا لا يتجزأ من تعاليمها منارية صنفا عن التعاليم الحقيقية للمسيح... وهكذا بد أن انتهت كنيسة روما من تسوية حساباتها مع الوثنيين التفتت إلى المسيحيين أنفسهم من لا يشاركونها وجهه نظرها في العقيدة المسيحية، وأخذت تذيبهم من الكأس نفسها التي جرعتها للوثنيين من قبل.

كيف حدث أن ذبل العقل الإسلامي، وسيطرت النزعة اللاعقلية على سواد المسلمين ابتداء من القرن الثاني عشر

الميلادي حتى مطلع العصر الحديث؟.. لقد حدث كله ذلك ببساطة عندما غابت حرية الفكر بين المسلمين، عندما أطلق المسلمون عقولهم، وأصبح للتفكير جريمة يعاقب عليها أو يطارد مرتكبها بأشد الاتهامات واللعنات.

لقد حُض الإسلام على إعمال العقل ولكن قوى الرجعية الدينية والسياسية حجت من استخدام العقل خطيئة، ودعا للثني إلى طلب العلم ولو في الصين ولكن مسلمي العصور المتأخرة أسوأ يرفضونه حتى لو قدم لهم في بلادهم، وهكذا سقط الشرق في هاروة التخلف الحضاري عندما ارتكب تلك الخطيئة الكبرى..

القضاء على حرية الفكر.

محمد العزب موسى ١٩٧٩

حرية الفكر

شهادة (٤)

إن جماعة الإخوان المسلمين كتلظيم سياسي انتشرت خلال الحرب وبعدما مباشرة انتشارا واسما، ومن التنظيم عددا واسما من الأعضاء، فضلا عن المؤيدين، وأعد فرقا للجبهة وجمع السلاح ونظم جهازا خاصا مسلحا، ودرّب أعضائه على الانصياع الكامل، وكان ذلك محققا ومبروطا في يد فرد لا يعرف له موقف محدد صريح في أية مسألة ولا يمكن للتبؤ بما سيتخذ من مواقف مستقبلا، وأصبحت للجماعة بهذا كاتقيلة التي لا يعرف متى ستفجر ولا من سيكون ضحيتها.

طارق البشري ١٩٧٢

الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥ -

١٩٥٢

يمكن النظر إلى الدعة الإسلامية بعينها ترن إلى الاعتراف العام بالشامل

بتطبيق حكم الإسلام، من حيث كونه لتماما سياسيا وإعتلا لما يقرر للحياة من نظم، ثم بعد ذلك، أو في هذا الإطار يمكن أن يرى الاتفاق أو الاختلاف في طرائق تطبيق تلك الأحكام وفي ثبتي شهابها.

طارق البشري ١٩٨٣

الطبعة الثانية من المصدر السابق

- على أية حال، فإستلاحظ أن التفسير الجديد لموقفك أنقذهم جاء في أواخر عصر السادات، ولكننا لا نعتبر لهذا التفسير على مقدمات في العصر الناصري.. بالرغم من أنك أصدرت أعمالا أساسية في ذلك الوقت، لقد بدأت في أوائل الثورة تتبع أحاديثك عن الدين في خدمة الشعب، التي ظهرت بعد ذلك في كتاب يحمل هذا العنوان، ثم أصدرت، «الديمقراطية أبدا»، عام ١٩٥٣، ولكني لا أتذكر في النسخ عام ١٩٥٥، وهذا أو الطوفان، عام ١٩٥٣، وفي البدم كان الكلمة، عام ١٩٦١، ولم تكن أعضائك في ذلك الوقت مجرد مسؤولات، تطيع وتراقب وتتصادر وتتشرب، وإنما كانت دون مجاملات مبتذلة. مواقف صمنية من أسلوب الحكم الناصري، وهي مواقف أدخلتكم في حوار طويل مع نظام الحكم، لم تخل بعض مراحلها من التسعوية البالغة، الناس، مثلا، يذكرون موقفك من الدستور عام ١٩٥٦ ويعرفون أنك التفتت مع الرئيس عبدالناصر في بيته ولم تلتزم متفلقين، ويعرفون أو يسمعون عما جرى في المؤتمر الوطني للثوري الشعبية وما دار حول العزل السياسي والحراسات، نيتنا نعرف أولا كيف وقع الاتصال بينك وبين ثورة ١٩٥٢.

* منذ بدايتها دعيت للاشتراك في هيئة التحرير، زارني في بيحي ضابطان من الضباط الأحرار وكان عبدالناصر قد كلف الضابطين «طعيمة» و«الطحاوي» بإقامة التنظيم السياسي للثورة، فنجاهني «أبو الفضل الجوزاوي» وجمال النقيشي وأخبراني أنهما قادمان برسالة من الرئيس عبدالناصر للاشتراك في هيئة التحرير، غير أنني اعتذرت.

وذلك يوم عام ١٩٥٦ كان أحد مؤتمرات «الاتحاد القومي» منعقدا، وقرأت في الأهرام قائمة من الأسماء التي تشكل منها لجان المؤتمرات، وقرأت. لدهشتي البالغة. اسمي مدرجا في نهضة الثقافة والأدب والفنون، وكانوا قد حشدوا في هذه اللجنة أغلب الأديباء والفنانين، ولكن أحدا لم يحصل بي مستكذنا، لذلك فكرت في التحدى وعدم الذهاب، ثم ذهبت، واستخسمت إلى بعض الكلمات، وجددتي بعدها أطلب الكلام، وتكلمت، قلت: ظفرع الرقابة، هاجت القاعة وماجت، كان يجلس إلى جانبي يوسف وهبي، وهو لثيق رجل شجاع، وكان يوسف السباعي أمين اللجنة ولم يكن يرغب أن يتوقع حدوث شغب سياسي في لجنته فحاول أن يرد علي، ثم وقف الشاعر صالح جودت ورد هو الآخر، ولكن يوسف وهبي، بعد أن هذا الموقف، ترجمه بحري وقال بصوت مسرور: الحمد لله أن في مصر رجلا مثلك، الحمد لله.

— ثم سمعت لي، فإني أعلم أن علاقتك بالثورة اهدمت — إن جاز التعبير — قبل هذه الواقعة، مثلا، فقد حاول البعض بمصادرة كتابك «الديموقراطية أبدا»، وأظن المحاولة قد نجحت مع كتاب «لكني لا تنحرف» في النهض، وكانت تتجج مرة أخرى مع كتاب «في البدء كان الكلمة».

* نعم، هذا حدث، بعد قيام الثورة، كان جمال عبدالناصر وزيراً للدعاية حين طلب منه البعض الأمر بمصادرة كتاب «الديموقراطية أبدا» وللحقيقة أنني في هذا الكتاب، وقد صدر عام ١٩٥٢، كنت أحمز الثورة فعلا عن طريق الذكائورية التي تمست ملامحها، ولكن عبدالناصر رفض مصادرة الكتاب وقال لمن حوله: لقد كنت أحمز «مواطنين لا رعايا» سنة ١٩٥١ وأمنية لكم جميعا لتحفظوه وتسلموه للآخرين، فهل أحمز على مصادرة أي كتاب لصاحب هذا الكتاب؟

بل إنني فوجئت به يستشهد في خطبه ببعض فقرات من الكتاب، وقد أصبحت من أشهر كلماته، التي هي كلمتي في الحقيقة مثل، على الاستعمار أن يعمل عصاه على كاهله ويرحل، أو فليقاتل حتى الموت دفاعا عن وجوده، ومثل «أن الأمة التي تسلم على حريتها، ترفع في نفس الوقت ريشة حريتها».

وكان أنور السادات مع بعض الصحافيين الوطنيين والتقدميين يهين الحدة لإصدار جريدة «الجمهورية» عام ١٩٥٣ فأتصل بي وطلب أن ألتقي في مكتبه، وهناك التقيت بالأستاذ حسين فهمي أول رئيس لضمير بالجمهورية قال السادات، رحمه الله، إن الرئيس عبدالناصر حملة «رجاء» لي بأن أكتب في الجريدة الجديدة، وواصل الرجل كلامه حتى ينقطع على فكرة الاعتذار، فقال إن مجلس قيادة الثورة يطلب ذلك بالإجماع، ولقيت وكتبت المقال الأول وطلعه لصحين فهمي، وعلمت بحدوث أنهم جمعوا مقالات كبار الكتاب ووضعوها بين يدي عبدالناصر لاختيار أحدها للعدد الأول، وكان من بين هذه المقالات مقال لأستاذ كبير لنا جميعا، ولكن الرئيس أخبر مقالتي، وكان عنوانه «لكني لا تريح الثورة، لاخطوة إلى البراء».

وفي هذا السياق أحب أن أذكر الصديق العزيز الأستاذ خالد محيي الدين الرجل الذي أحترم فيه الشجاعة والصدق واستقامة الضمير وصفاء الروح لأنه الوحيد من بين قادة الثورة الذي رفض السلطة من أجل المبادئ ويسمى بالكروسي من أجل الديمقراطية، وفي ذروة القطيعة بينه وبين جمال عبدالناصر سأله: كيف كان الرئيس في شبابه؟ أجابني دون تعلم: كان مثاليا.

لهذه الأسباب مجتمعة تضرعت على الثورة دون أية عقدة شخصية، ولكن مسيرتها تناقضت مع مسيرتي.

— إن دهوك «من هنا نبدأ» ومواطنون لا رعايا، تتضمن مع كتابات الحركة الوطنية حول الإصلاح الزراعي وتأميم القناة والتحول إلى نظام جمهوري جملة المبادئ والشعارات التي أعلنتها بعد قيامها أي أنك أحد الذين مهدوا لها، فمتى استعرت التناقض بينك وبينها؟

* بعد وقت قصير من قيامها، فالحاكمات والاعتقالات ولقاء الأحزاب وإغلاق الصحف، كلها وقعت بين عامي ١٩٥٢ و١٩٥٤، وفي هذا العام بالذات وقعت الأحداث الكبرى التي اعتقد بسببها محمد نجيب وثني خالد محيي الدين ودارت المظاهرات المأجورة تهتف ضد الحرية وضربوا المنهوي في مجلس الدولة.

وكنت قد توقفت عن الكتابة في «الجمهورية» ولكني بعد إعلان دستور ١٩٥٦ كتبت مقالا عما تضمنه من قيام «الاتحاد القومي» الذي اعتبره «الحزب الواحد»، وأنا لست عتريا، بل أكتب وأفعل ما أفعل في أدب وهدوء، أقول كلمتي، بتوفيق من الله، بمتنتي لتقوة وملتني الأدب، وقد ساعدني ذلك كخيلاء أخذت المقال، وترجعت إلى

(٤)

الحرب في البحر

هناك «إطار مرجعي» لكل كاتب حتى لو أخفى عن قرائه أي مرجع - إن أسلوبه في التفكير وطرقه في التعبير تكشف ذلك الإطار المرجعي، سواء كان ثقافة ما أو زمانا ما أو مكانا ما أو مجموعة من العرادث أو قضية أو صياغة للأفكار.

خالد محمد خالد ليس من الذين يخفون أطرافهم المرجعية أو يسهون عن ذكرها إنه يشير في كل صفحة إلى حادثة جرت أو قول مأثور عن غيره أو فكرة التمتعت بها إحدى القرائح أو تاريخا لأحدى الشخصيات أو أحد المجتمعات.

يتكون الإطار المرجعي لخالد محمد خالد من ثلاثة عناصر هي: التاريخ الإسلامي، وتاريخ مصر الحديث، والفكر الغربي، هذا بشكل عام، ولكنه - هذا الإطار المرجعي - يتبلور في فكر صاحبه من الرؤية الديموقراطية التي تولدها هذه العناصر .. فهو أقرب إلى «الاجتهاد الليبرالي» في تفسير صدر الإسلام وعلامته هي القرآن والحديث النبوي الصحيح، وهو أقرب إلى ثورة ١٩١٦ وسعد زغلول ومصطفى النحاس، وهو أقرب إلى الثورة الفرنسية في مبادئها العامة وشعاراتها ومبادئ حقوق الإنسان.

والثبات الدسني لهذا الإطار المرجعي، لا يفي شات النسبة التي يتكون وتتكون منها عناصره الثلاثة. فهذا الإطار يبرز في حياته العامة بدءا من «من هذا نبدا» (١٩٥٠) حتى «أزمة الحرية في عالمنا» (١٩٦٤). ولكن المرجعية الإسلامية التي ظهرت في «الدين في خدمة الشعب» (١٩٥٣) تختلف عن تجلياتها التي ظهرت في «كما تحدث القرآن» (١٩٦٢) و«كما تحدث الرسول»

يقول فيه إن الاتحاد للقومي بمثابة الحرب الواحد، لذلك يؤجل المؤتمر الصحفي إلى بعد غد حتى يتسنى للناس قراءة المقال، ثم ترد عليه، وفعلنا تأجل المؤتمر إلى اليوم التالي، ثم خرجت الصحف لتحط، وزير الإرشاد يقول إن الاتحاد القومي ليس حزبا واحدا، وكان هذا هو الرد الرسمي على ما جاء في مقالتي دون الإشارة طبعا إلى هذا المقال.

ولكن المعروف أن القصة لم تنته عند هذا الحد.

« نعم، لم تنته عند هذا الحد، فقد اتصل بي الشيخ الباقوري ليقول لي إن الرئيس يريد أن يراني، وهو يفضل منزله مكانا لقائه حتى يكون لقاء الصديق للصديق وقد حدد لنا موعدا في الأحد.

وهنا أحب أن أصارحك بأني سعدت جدا بفكرة هذا اللقاء، أولا لأن هناك من الأفكار الديموقراطية ما أحب أن أقوله للرئيس وجهما لوجه، وثانيا لأن عفتي سيظل مطوقا بهميل لعبد الناصر يدفعني للقول بأن الله صخر لهاملي رغم اعتراضي على أسلوبه في الحكم، وكثيرا ما شعرت بأني وعبد الناصر نولمان في الروح، أو أن نظرية للتناخ صحيحة وأني عشت معه في عصر مضى، إلى هذا الحد أعربت الرجل، وعلى النقيض تماما كرهت وشجيت وقاروت بقدر ما أستطيع أسلوبه في الحكم، كان جويب الذين يسانونه لماذا يتركني هذا رغم قسوتي في النقد: خالد ليس مؤثورا في نقده، وكان من أسانية الكبار أن يراني بجانبه، إلا أنه فيما بعد قال الشيخ الباقوري: إنني صرت أحتس أن أقرأ لخالد «المعارض» على أن أقرأ لخالد «المؤيد».

وبهذه الروح قبلت الدعوة وترجعت إلى أول مواجهة مباشرة مع جمال عبد الناصر .

صديقي الشيخ أحمد حسن الباقوري في مقر عمله كوزير للأوقاف، قلت له: أرجو أن تقرأ هذا المقال، قرأه وعلق بكلمات طيبة رحمه الله، ذهبت إلى «الجمهورية» فقابلت السادات وقتلت له: أيها الأخ العزيز، إن الدستور الجديد قد تلقى إهانة شديدة سألني: كيف؟ قلت: هناك ما يشبه مؤامرة الصمت حول الدستور وهو دستور الثورة ونظامها الجديد، تكيف لا ينافقه الناس من غير المتابعين لأبد من حوار واسع حول أسس للنظام الثوري وشرعيته، ولذلك فقد كتبت مقالا بما له وما عليه، إذا وافقت على نشره، فعلى بركة الله، وإذا لم توافقوا فأسأله في جيبى وأعود إلى بيتي، وإذا كانت لكم وجهة نظر في بعض الفقرات نراجعها معا، وإما أن أفكك أو أتعطى، طلب لي فنانا من القاهرة وراح يقرأ المقال أمامي، وما إن انتهى من القراءة حتى ابتسم وهو يقول: يا رجل أخشيتني، لو أنك كتبت عشرة أضعاف ما كتبت لشراءه، شكره ومضيت، وفي اليوم التالي رأيت المقال منشورا بالفعل في أحسن مكان ودون حذف كلمة، زرت الشيخ الباقوري وقلت له: يا أخي، فقهقه ضاحكا ضحكة مجلجلة استفسرت إيه الحكاية فقال: يا رجل، كل ما في الأمر أن السادات بمجرد ذهابك طلب الرئيس في التلفزيون وقال له إنك كنت عدده منذ دقائق أنك جئت بهذا المقال، ثم قرأه له في التلفزيون، فقال له عبد الناصر: نشره كاملا، هذا ما حدث.

ولن أنسى بعد خروج الأستاذ هتحي رؤفان من الوزارة عام ١٩٥٨ أنه حكى لي القصة التالية: كان وزيرا للإرشاد حين أعلن عن مؤتمر صحفي، ولكن للرئيس عبد الناصر اتصل به ليلتبط منه تأجيل المؤتمر الضخفي يوما واحدا، فسأله: لماذا؟ أجاب الرئيس: لأن مقالا لخالد محمد خالد سيؤثر غدا في «الجمهورية» حول الدستور

(١٩٦٣) وهو من ثلاثة أجزاء متصلة، ثم «شجرة أيام في حبة الرسول، وإنسانيات محمد، وأبناء الرسول في كربلاء، والرمود الله».

وكذلك مرجعية ثورة ١٩١٩ فإنها تستمر في جميع ما كتب، ولكنها تتكرر بين القوة والضعف حسب حاجة السادة والمرحلة التاريخية. إنها في المرحلة الناصرية كما هي في المرحلة الراهلة تمثل حجماً أساسياً في المقارنة الضمنية بين حال وحال، وتتحول إلى قيمة معيارية في أغلب الأحوال.

إنها في المرحلة الناصرية تحث أن لمصر تاريخاً في الديمقراطية لا يجهز لإمداره لمجرد اقتران هذا التاريخ بالعصر الملكي.. لأنه تاريخ الشعب لا تاريخ أفراد أو فروع، ولأنه تاريخ لمرحلة الوطنية التي سبقت ثورة ١٩١٩ في الكفاح وصياغة الاستقلال والعدل الاجتماعي.

وكانت «المقارنة» في المرحلة الناصرية أنها تحقق للحول الاجتماعي إلى العدل الاقتصادي - إن جاز للتعبير - على حساب الديمقراطية القادرة على تحويل المجتمع إلى العدل السياسي.

ومن ثغرة هذه المقارنة نذرت أعمال خالد محمد خالد نقد للتيار الفاجع للديمقراطية في العهد الناصري.

وفي المراحل التالية كانت المقارنة هي المسافة بين شعار الديمقراطية والواقع الذي يفتقر إلى العدل الاجتماعي والعدل السياسي معاً.

ولكن الإشكالية عادت سورتها الأولى، فقد خالد محمد خالد إلى أطروحة الثابتة في الديمقراطية بتشييقها الاجتماعي والسياسي كما كان حاله قبل الثورة، ولكن التاريخ لا يبعد نفسه، فالديمقراطية قبل الثورة أصبحت - بمرور الزمن - معياراً وقيمة

يُقاس بها وإليها، وليست مجرد «ماضٍ، ملوئ بالفساد».

وهو الفساد الذي تصدى له خالد محمد خالد قبل زوال النظام السابق على الثورة، ولكنه تحول إلى «مراجع» من زاويتين: الأولى والأساسية هي ثورة ١٩١٩ والأخرى هي الثورة التي حكم فيها حزب الوفد.

وقد كانت هذه «المرجعية» هي التي تقابل جمال عبدالناصر للمرة الأولى في لقائه الشخصي المباشر مع خالد محمد خالد.

- قبل كثير من هذا اللقاء، وأود لو استقطعت توثيقاً من صاحب الشأن مباشرة.

* دام الحوار ساعتين ونصف الساعة، ودار كله حول الديمقراطية. كان عبدالناصر طيلة الحوار يطلع إلى أعلى كأنه ينظر إلى السماء. وكان واضحاً لي أنه

يتمتع بقرعة شبيهة تستطيع أن تسمىها الحس. حكى لي اختلافه مع زملائه في مجلس الثورة حول نظام الحكم، وكيف أننى انحزت إلى الديمقراطية لدرجة الانسحاب من أحد الاجتماعات إلى بيتي، ولكنهم جاؤوا إلى البيت وسألوني عما إذا كنت أؤمن بالرضوخ لرأي الأغلبية طالما كنت ديمقراطياً. قلت نعم للأغلبية، ولكني غير مقتنع ففعلوا أمثلاً. ولم يقبلوا الاستقالة، إلى بقية التفسير المعروفة.

ثم سألتني الرئيس بصفته: أنت تعلم جيداً الفساد البشع الذي ورثناه عن النظام الملكي، وكنت أنت نفسك تنحاز في مقالاتك فيقول لثبات ديمقراطية ذلك العهد في اقتراح للفساد؟ أجبت: لو سمحت لي فإن علاج الديمقراطية هو بالمزيد منها، لقد صنعت الثورة الشيء الكثير لمصر، ولكن أعظم الأمور أن تجعلوا منها شيئاً آخرى.

صحك عبدالناصر وهو يقول: يا أم خالد، لم تكن هناك أيام أدينا قتالاً ذرية ولا هذه العلاقات الدولية المعقدة. قلت على الفور: إن يفتقد الثورة من خصوصها، وإن يفتقد للعالم من القتال الذرية سوى الديمقراطية. حينئذ كانت «القتلة» الحقيقية هي هذه الكلمات التي قالها الرئيس بجان ثابت: إحداهن مستعجلين، فقلنا عشرين سنة تكون الصورة لتتغير من أعضائها وتعمل الديمقراطية التي أتت عازوها. هكذا حرفياً، على رجة للتقريب، ما هذا غير الحس والبصيرة السليمة. لقد بقي فلان ثمانين سنة في السلطة، ولكن الديمقراطية أنهت الثورة بدلاً من أن تنتهي للثورة أعداءها.

في طريق العودة سألتني الشيخ الباقوري عن رأيي، فقلت له هذا الرجل يخلو من العرجاج، ولقد اختار طريقه «وله الأمر من قبل وبعد».

- إذا سألتك رأيك بعد أكثر من ثلاثين عاماً على هذا اللقاء؟

* أقول لك إنه في الجوهر كان شاعراً. لم أقم قط في تلك الليلة حين عدت من اللقاء كنت صالداً من صاحب حلم خارق. كان عبدالناصر كما وصفه لي خالد محب الدين تماماً «رجلاً مثاليًا». وهذه المثالية هي التي استميت في لقائي به لدرجة التشاؤم. فمن يحزم أسره على البقاء في الحكم عشرين سنة متصلة، إنما كان قد اتخذ قراراً داخلياً بل رجحاً أن يحكم البلاد في شبعة الديمقراطية. بل إن مثاليته تلك التي جعلته يستغنى عن رجل مستقيم مثله قريب إلى نفسه هو خالد محب الدين لمجرد التحياز للديمقراطية.

- كان لك رأي عام ١٩٥٤ في خصم الأزمة التي عرفت في التاريخ باسم «أزمة مارس»، حين قسمت

القوات المسلحة، وهدد هذا الانقسام بحرب أهلية. في ذلك الوقت وقعت «مذبحة الجامعة» التي طرد فيها أكثر من خمسين أستاذًا لانتماءاتهم الديمقراطية والتقدمية، وبعدها بدأ «تطهير» جدول نقابة الصحفيين.

« هذا صريح، ولكن المناخ العام كان أكثر تعقيداً، مثلاً، أرسل إلينا الأميركيون - وأكاد أقول الصغار الأمريكيين - فيلم «بحيا زبابانا»، وهو يدور حول زعيم ثورة لقي مصرعه بسبب إيمانه الكبير بالديمقراطية. وكانت أحداث الفيلم ودلالاتها تدور حول خطأ هذا الزعيم الذي أراد الديمقراطية في غير زمانها وفي غير مكانها.

كان الفيلم، على هذا النحو، مثلاً على التدخل غير المباشر للأميركان عند مفروق الطرق لاختيار أرائنا الصعبة. وما زلت أذكر حفلاً ضم بعض «الكبار» في الأدب والفن والفكر، وإذا بأحد هؤلاء الكبار يلق خطيباً ويقول: «ما هذا الحديث الهامس عن الديمقراطية.. إني أخشى أن يصاب الناس في بلادنا بالبطل» بل وكتب أستاذ جامعي في جريدة الأخبار يقول: «أعتقد أن الثورة ستندم كثيراً على أنها تركت بعض الزعميين فوق الأعناق».

إلى هذا الحد وصل «الخوف» بكار القرم، بالرغم من وجود القلة القليلة ممن جردوا على الإيمان بالديمقراطية، والأقل منهم جردوا على «البر»، بذلك.

— فريق كبير من الشويعيين أذان الدكتاتورية العسكرية، وقد سماها بعضهم «الفاشية». الأغلبية أدت الثورة حين وقعت، ولكنهم سحبوا التأييد بعد ذلك.. أي بعد شنق خميس والبقري العاملين في كفر الدوار بسبب اشتراكهما في المطالبة

بحق التقاطع وحق الإضراب. وبعد حل الأحزاب وإنهاء بعض الصحف، فماذا كان موقف الإخوان المسلمين حينذاك؟

« لم يؤمنوا بالديمقراطية إذ لا مكان لها في منهجهم.. ثم إن قادة هذه الهيئة الكبيرة تصوروا أنهم قادرون على زحزحة رجال الثورة والطلول مكانهم في السلطة وقد تبين لهم أنه محض خيال، ولكنه الخيال الذي جر الولايات عليهم وعلى البلاد. لقد رحبوا بكل الإجراءات غير الديمقراطية للثورة، فلما منهم أنها تحرث الأرض أمام مقدمهم.

— لكن العصية.. النهائية في تلك - وفي دستور ١٩٥٦ جاءت مخيبة للأمل الديمقراطية.

« لقد تركوني أقول رأيي في الدستور والتقيت بهذا الناصر.. أما غيري.. كالكثواني الكبير وحيد رافت. فقد أرسل مقالته إلى «الأهرام» حول الدستور فرفضوا نشره وحيكت الأمر للوزير فستحي رضوان فاندش وتصل بهذا الناصر الذي قال له «سيبك منه». وحين قال لي الرئيس في المؤتمر الوطني للقرى الشعبية عام ١٩٦١ إن أحداً لم يمس حريتي كان صادقاً. ولكن ما فائدة الحرية المرفوعة للردون بقية أفراد الشعب؟

رأى (١)

دستور ١٩٥٦ يتضمن الحريات والمحرقة السياسية كافة وقواعد النظام الدينامي التي كان يتضمنها دستور ١٩٣٣، ولكن يضيف إليها أن يكون رئيس الجمهورية منتخباً من الشعب، وأن يستقيل رئيس الجمهورية الشعب في المسائل المهمة التي تحصل بمصالح البلاد العليا، وألا تتم التعديلات في الدستور إلا بعد استفتاء الشعب عليه.

إذا كانت الدلالة الديمقراطية لهذه الإضافات غامضة على غير المتخصصين، فإن التعديلات والإضافات التي أصابت قانون الانتخاب وصاحبت الدستور الجديد، كانت قاطعة الدلالة على الانتباه الديمقراطي. ذلك أنه إذا انتخبنا إلى أن حق الانتخاب هو الترجمة الحقيقية لما يقال له الحرية السياسية، فإن أكثر من ثلاثة أرباع شعب مصر قد كسبوا هذه الحرية بعد أن كانوا محرومين منها.

عصمت سيف الدولة ١٩٧٧

«هل كان عبدالناصر دكتاتورا (ص ١٩٤ و ١٩٥)

رأى (٢)

لقد أريدنا ثورة يسودها القانون فأردم ثورة تصودها الفوضى.. فإن فائكم أن تطعروا كل ذلك، كانت ليركم ثورة منبهة، لا أرضاً طمعت، ولا ظميراً أقيمت.

لويس عوض

الجمهورية، ٢٣/٣/١٩٥٤

— ولكنه بعد نقد الدستور ولما نك بالبرلماني، بدأت تكتب في «الأهرام»، عمودك اليومي «لله وللحرية»، وما لبثت أن «انقطعت» دون أن يصرف الناس سبباً لذلك. ولكن الدوائر الصحفية أشاعت في ذلك الوقت قصة عن تعليق لك لم ينشر، هو النسب في القبطية.

« كان هوكل قد انتقل من الأخبار إلى الأهرام الذي كان توزيعه قد تدهور في موازاة التقدم الذي أحرزته «المصري». ولكن «المصري» كان قد ترقف عام ١٩٥٧ تقريباً. وقد اتصل بنى مشكوراً وفي غاية اللواضع حين قال لي «إيدي على إيدك عشان نعمل حاجة للأهرام». وحين سألتني عن المكافأة

المالية التي أطلقها عن تعليق يومي قلت له ما سبق أن قلته في موقف سابق للأخوين مصطفى وعلى أمين شرطي الوحيد أن تطبني جميع حريتي، فضحك الرجل وهو يجيبني بالكلمات ذاتها على وجه التقريب. التي سمعتها من الأخوين أمين. كنت أكتب يومياً، ولكني أخصص أحد الأيام - ربما الجمعة - للتعريف بكتاب جديد يهم القراء، إني أن نبهني هيكل إلى أن الإعلانات عن الكتب في الأهرام طبعت وإدارة الإعلانات تصرخ. قلت: ما نامت الإعلانات قد أصابها الغصص فلا بأس لقد كنت أكتب عن هذه الكتب لله والقاري.

صنعت أربعة أشهر، سافر بعدها هيكل مع عبد الحكيم عامر إلى الاتحاد السوفياتي، وكان محروفاً وشاعراً أن عامر ذهب إلى هناك لطلب معونة. وأتذكر أنه عاد بما قيمته ستون مليوناً من الدولارات. وهو مبلغ كبير منذ ثلاثين عاماً.

وما إن عاد هيكل إلى مصر حتى بدأ حملة تشهير وإهانة، وحين بلغت ثلاث مقالات أصابني الصنيق الشديد وهو يصور خروشوف في حفل دبلوماسي كبير، ربما كان حفل استقبال لعامر في الكرملين، وقد دعيت إليه الصفوة، وإذا بهيكل يقول إن الرجل الأول في موسكو كان يفتح أزوار قميصه ويدخل أصابعه ويهرش. ضائقتي هذا الكلام كثيراً، فهو تصوير مهين لرايين دولة تساعداً.

واقعة

كان مصطفى وعلى أمين قد طلبا من خالد محمد خالد أن يكتب في جريدة «الأخبار»، وحين بدأ الكلام عن السكفأة المالية، قال لهما خالد: أنتما أن تخطبتي حقاً، ولكن شرطي الوحيد هو أن تدعاني

جميع حريتي، فعلق أحدهما: إننا نريدك بجميع حريتك، لأن للقراء يريدونك كما أنت.

وذاث يوم سأله مصطفى أمين: ألم تجرب كتابة القصة؟ وأجابته خالد: كلا، ولكني أملك استعداداً لذلك، فقال مصطفى أمين: إذن لماذا لا تكتب لنا قصة قصيرة، جرب. وكتب خالد قصة نشرت عنوانها «أرنا يربط بك» كان الرمز فيها واضحاً إذ دارت كلها حول شخصية الملك فاروق.

وبعد قليل، اكتشف خالد محمد خالد أنه لا يستطيع الاحتفاظ «بجميع حريته» فأثر الانسحاب.

• وبدأت تكتب لله والخنزيرة، ربما في الأهرام؟

• والزمع من أنني لمت شيوعياً ولا أعرف خروشوف ولا أي روسي، إلا أنني وجدت دافعاً أخلاقياً لا يرد يضبط على ضميري أن أكتب شيئاً.

وكتبت. لم أتعرض لشتم هيكل، ولم أتعرض للدولة، ولا ذكرت خروشوف وإنما كانت الكلمة «تعبية للشعب السوفياتي الذي يقطع من خبزه اليومي كل إصانة تبذلها حكومته للشعب النامية فقط. وأريدت بذلك أن يكون ثمة توازن أمام للقاري.

انصل بي على حمدي الجمال - رحمه الله - وقال إنهم يطالبون كلمة أخرى، فقلت له، وكان مدير التحرير وقتئذ، إني لن أكتب أخرى حتى تشر هذه. وفي صباح

اليوم التالي لم تشر الكلمة. وفي حوالي الخامسة بعد الظهر، جاءني الرجل الذي يتعلم مني الكلمة يومياً فأخبرته أنه ليست هناك «كلمات»، وأذهب لعلي حمدي الجمال وقل له ما قلته له بالأمس. واتصل

بي الجمال مرة أخرى ليقول لي: ببني وبيتك هذه هي سياسة الدولة، وكان لابد من التعبير عنها بهذا الأسلوب. قلت له: طوبى، أنا لست كسائيب دولة، وعليك أن تسأل هيكل عن شرطي الوحيد للكتابة وهو أن أملك جميع حريتي.

ثم إني لم أتناول مقالات هيكل ولا سياسة الدولة ولا خروشوف، وإنما قلت إنه من واجبنا أن نحبي الشعب السوفياتي ودولته لأنه في كل معرنة يقدمها لنا ولغيرنا من العالم الفخير والمتخلف يقطع من خبزه اليومي. أليس هذا حقاً؟

حاول الرجل أن يثبيني عن قرارى بالتوقف عن الكتابة، وطلب أن أتكمع مع هيكل، إلا أنني اعتذرت. وانسحبت في هدوء.

ولم أتكمع مع أحد في «سر» ترفيقي عن الكتابة في «الأهرام»، وإذا بكتابت كبير أجله وأحذرته يزورني في مكتبي في «الجمع»، ويقول لي ما أفضلي وما زالت كلماته تخجلني. قال رحمه الله: إنك يا خالد تهطلنا نحتقر أنفسنا. مع العلم بأن هذا الكاتب الراحل كان رجلاً شجاعاً حر الفكر. واستطرد: لماذا لا تكتب مواقفك هذه. وانتهت علاقتي بالأهرام. كنت في ذلك الحين أنقاضى مرتباً بسيطاً كموظف في إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم، وكنت في أشد الحاجة إلى كل قرش. ولكن أية قروش هذه التي تعطى أنخلي عن نفسي، وشجاعتي، ورسالتي؟ ولم يكتب عن هذه الواقعة في وقتها سوى كمال النجوى مقالاً اعتبره رسماً.

• بمناسبة الاتحاد السوفياتي، هناك مقال نشرته عام ١٩٥٣، عنوانه «طبت حيا وميتاً يا رفيق»، عن وفاة ستالين، فهل كنت مقتنعاً بستانين إلى هذا الحد؟

« كان الموقف السوفياتي المعروف هو تأييد للعرب، وكانت وكالات الأنباء قد أذاعت أن جروميكو رئيس الوفد السوفياتي في مجلس الأمن قد طلب من النكراشي باشا الذي كان قد سافر إلى هناك أن يلتقي. وفي هذا اللقاء قال جروميكو: يا سيادة رئيس الوزراء، هناك رسالة من الكرملين لمصر طلب متى أن أبلغها لكم وهي، اقبلوا تقسيم فلسطين، لأن هناك مؤامرة في غاية المكر ترمى إلى حرمان العرب من حقهم في دولة فلسطين. كانت سمعة ستالين هي أنه الرجل الذي يهي السوفياتية وتلتصق في الحرب العالمية وبيع أوروبا الشرقية. كل ذلك وغيره جعلني من بين الذين حزلوا على وفاته. كنت إلى جانب الراديو حين سمعت في نهاية البثرة وصفا لصحفي أمريكي حضر المنارة. كان مذهبا في وصف جلال الزمن الروسي، فالتفتعت وبكيت. وتكررت موقفه حين أقيمت معاهدة ١٩٣٦. يومها صرحت أميركا بأنها لن تلتزم بهذا الإنهاء. الدولة الكبرى الوحيدة التي وقعت في صفنا كانت الاتحاد السوفياتي. ولم تكف روسيا بالتصريح للدبلوماسي، بل أرسلت إلى النحاس باشا أو سراج الدين عن طريق سفارتها في القاهرة تقول إن الاتحاد السوفياتي يؤيد مصر وأنه على استعداد لهذا بالسلاح إذا حدث أي عدوان مسلح. تبعت هذه الصورة كلها في مخيلتي وأنا أكتب «طبعت حيا وميتا يا رفيق، وترجعت إلى جريدة «المصري»، وأعطيتها لأحمد أبو الفتوح فحاز بها ونشرها. والغريب أن هذه الكلمة القصيرة انتشرت بين الناس وحفظها بعضهم، مما يدل على أنها كانت تثير عيهم. إنني لا أكتب إلا ما أعتقد به. قد يكون خطأ، ولكني صادق في مشاعري. وحين أكتشف الصواب وأعتقد به لا أتردد في إعلان خطئي السابق وتصحيحه. أتذكر أنني بدأت في ذلك

المقال للتصحيح: «لكن لا بد لمثل أن يمرت الآن على الأقل؟ وماذا لو تخطت المدينة إلى غيره من أعداء الحياة؟ تلك كانت الفقرة الأولى في المقال للتصحيح. وحين قررت أن أبلغ مقالات «له وللحريّة» في مجلدات، كان المخطوط ومنع هذا المقال. قال لي الزميل موفى الحموي - رحمه الله - ما بالاش إلى هنا دى، قلت له: لا، فعاذلت مقتضا بهاء. كان ذلك عام ١٩٥٤ بعد وفاة ستالين بسنة واحدة.

ونكي تتأكد من أن شيئا ما خفيا كان يزني بحمال عبدالناصر فقد قال لموفى الحموي «لا تنشر هذا المقال». وكان هذا هو الشيء الوحيد الذي صادره لي عبدالناصر. واستطرد.. وقل الأستاذ خالد إن هذا رأيي وقرأني، وكان هذا خيرا عظيما، فقد جاء بعد ذلك خروصوف وفتح ملف ستالين الدموي فندمت. وفي كتابي «أزمة الحرية في عالمنا» سمحت المجادة التي كنت قد فرغت لها.

كيف ترى عبدالناصر بعد هذا الزمان؟

«قد صنع فرصة للدمر منه.. وما. أراح الديمقراطية من طريقه وطريقا. يقول الرسول «لا تقل لو لأن لو تفعل عمل الشيطان».

بالرغم من أنه لم يصادر لك سوى ذلك المقال القصير عن ستالين (مع ملاحظة أنه لم يصادره عند ما نشر في «المصري» وقراء عشرات الألوف، وإنما صادرة ضمة إلى مواد الكتاب) إلا أنني لاحظ أن ثمة مناخا كان يحيط بك وعبدالناصر بحميمته. هو الذي حال دون مصادرة «الديموقراطية أبدا» عام ١٩٥٣ ثم حال مرة أخرى دون مصادرة، لكي لا

تحدثوا في البحر، عام ١٩٥٥ ثم حال مرة ثالثة دون مصادرة في «الهدم كان الكلمة» عام ١٩٦١ أثناء انعقاد المؤتمر الوطني للقوى الشعبية. هذا المناخ السلس على أقل تقدير أو التحذير، كان معناه أن عبدالناصر لم يحكم وحده وأن مراكز الضغط كانت كثيرة.

«لكي لا تحدثوا في البحر كان نالنا ل «الديموقراطية أبدا» بحوالي عام ونصف. وكانت هناك رقابة، فروق الكتاب. وكنت قد أنبأت الزميل عبدالفتاح الباشا، وهو صابط فرطة سابق، وعلى درجة من احترام العلم أنه حين يستعير في شيء يمكن الاتصال بي والاستفسار بشأنه، للوصول إلى حل أو أنني أحضر بنفسى للمشاركة في إيجاد هذا الحل. أي أن الكتاب روقب كلمة كلمة. وضعت الطباعة والفيلسوف ونشرت إعلانا للصحف «بمصدر اليوم» بأخبار أن توزيع «الأخبار» سيأخذ النسخ في السماء، وإذا أي أتقى في منتصف الليل من «الأخبار» انصلا تلغونا ويخبرني بأن الكتاب قد صدر، فحين ذهب مندوب شركة التوزيع إلى الطباعة محمورا وكانت الشرطة قد أحاطت المكان.

لم يكن في الكتاب فصل من شأنه إثارة أي غضب سياسي. ربما كان الفصل الأول، بعد أن تحدثت في الكتب (السابقة عن للدمار الذي تحدثته الفكرية في الأمة والوطن، أردت أن أتحدث عن الدمار الأكثر بشاعة الذي تحدثت في أخلاقيات الأمة. ويبدو أن أحدا قد نشر هذا الفصل لرجال الثورة بأنهم مقصودون به، ولذلك صادروه.

كان رئيس الرقابة من الضباط الأحرار وهو رجل فاضل بحق، وقد بلغ به المياد أن أكرر نفسه هي حين طلبت لقاءه. ولم أعقب

عليه ببلي وبين نفسي لأنى كنت ولتقا
بضميره .

واقعة

حين حدث أن قرر خالد محمد خالد أن يعد طبع كتاب «مواطنون لا رعاء» بعد قيام الثورة مباشرة . وذات يوم وجد أن **موقلي** الحصري قد ترك له خبراً أن يلقاه . وفي مكتبه قال الرقيب للمؤلف . هذا كتاب صعب . سأله أخالده : كيف ؟ إله مكتوب ومشور أيام قاروق . هل يصيب صعباً بعد عزله ؟ أجاب الحصري : سوف أسألتك فتيقن بملكه أن تختار جلالته في الصالون .

في لحظة واحدة كان الرجل قد أجرى اتصالاً فليمنياً وماد يطلب خالد إلى مكتبه . حيث وجده مهتلج الأسارير . قال له : تلك لاحظت قصر السدة التي انتظرتني فيها . حتى تعرف كيف عرضت الأمر . فقد كنت أتكلم مع الرئيس عبد الناصر . وقد سألتني عنك فقلت له إله في المكتب المجاور . قال لي : اطلبه فوراً وقال له إن كتابه لن يسر بسره . إن يصادر ولن يحذف منه حرف . وقد كان .

هذا هو الكتاب الذي قيل لك إن عبد الناصر كان يشتري منه مئات النسخ ويوزعها على زملائه هدايا . بمعنى ذلك أن الأهم التي صور فيها لم يكن يعلم من أمرها شيئاً .

« طبعاً كان ذلك من يحد المصادر ويأمر بها . وكثيراً ما سألني من يطلب ببلي أن أذكر في الهوامش أن المقصود هذا هو الصمد السابق بالرغم من أن العبارة تصح عن ذلك ضمناً . فالكتاب قد نشر قبل الثورة . ولكن نقول من . الدكتورية نظام كامل .

أما لكي لا تحترقوا في البحر فقد صود أكثر من أسيرين ورئيس الرقابة لا يقابلي . وبعد أن اكتملت الأسابيع الثلاثة أبرقت إلى عبد الناصر بالأمر وقت إلى كتاب عولاه لكي لا تحترقوا في البحر . واجتمع الرقابة كلمة ووافقت عليه . وأصغت مراقبتها كتابة على كل ملزمة . ثم فرجحت بحصاره . أضع الأمر بين أيديكم . وفي اليوم التالي يصل بي مكتب عبد القادر حاتم ويطلب مني مقابلته . وكان هذا هو اليوم الأول لصلته وأنا لمصلحة الاستعلامات للثقة . ووجدت نسخة من كتابي فوق مكتبه . قال لي إن الرئيس قد حول إليه البرقية . وسألني عما يحويه الكتاب . طلبت إليه أن يسره . وقلت له إن هناك فصلاً عن الدكتورية والأخلاق . فإذا اكتشف أية علاقة بين هذا الفصل وجمال عبد الناصر . فليصادره . وكنت صادقا في ذلك . فلم أكن أقصد شخصياً . ولكني كنت أخذر حتى لا يفتاج أحد بالمسائل الفلسفية للحكم الدكتورى . قال لي حاتم لقد تم الإفراج عن الكتاب . وأرجو أن تكرم وترسل لي نسختين .

وفهمت أنه يطلب نسخة مهددة . أما الرئيس عبد الناصر فقد أعتدت أن أرسل له مرفأتي بالبريد . وأظن ذلك . كان يضيقه . وللكتاب الوحيد الذي أرسلته بنفسى إلى مكتبه في قصر للعبة . كان أزمة الحرية في حالها . عام ١٩٦٤ .

كنت قد تعمدت أن أشعره بأهمية هذا الكتاب . وقد وصلت الرسالة . وفي اليوم التالي مباشرة جاءني رجل مهيب الطلعة يصلح أن يكون ملكاً . ربما كان من موظفي البراس . ومعه رسالة شكر من عبد الناصر بترقيته . أجرت قولي بأن الله سخره لحمايتي . وأن هذا ربحاً خفية جعلني أحيانا أسترعج مع نفسي فكرة التنازع . هذا الرجل

الذي لم أجاهله قط حتى الجمالة التي تليق برئيس دولة . خاصة بعد أن تأكدت من محبته لي وقرأته لأعماله ومحابته لشخصي . ما سر علاقته العميقة والحميمة بي ؟ إن ذلك كنت أسأل نفسي أحياناً : هل كنا في حياة سابقة لأخوين أو ثوم أو صديقين حميمين . ماذا كنا ؟ إلى هذا المدى بلغ السعي لتفسير العلاقة غير المتوقعة بيننا . قال ذات مرة المفتي رشوان (شفاه الله ورد غيبه حيث يمانح الآن في لندن) إن خالد محمد خالد ليس سوتورا من الثورة . وإنه يتقدم لأنه يخاف عليها . وهذا صحيح . فأنا قد عرفت النظم الاجتماعي في قريتي . وكانت غالتني ضمن الفلاحين الذين حصلوا على خمسة أفدنة بالإصلاح الزراعي . أي أنى بمعنى ما مستفيد من الثورة . كان الفقيه . الذي شكله سيدتان ثريتان يستأجر الفلاح بخمسة قروش في اليوم بينما يستأجر حمارة بعشرة قروش . أي أن للحمارة كانت قيمته أعلى وأعلى من الإنسان الذي يركب في الزمن السابق على الثورة . هكذا كان يعيش الأمراء والإقطاعيون وهم أقلية الأقلية . وهكذا كان يعيش الفلاحون غالبية الشعب المصري . لذلك يصبح موقلي الطبيب إلى جانب الثورة التي استردت الحق لأصحابه . ولكني في اللحظة صديها أقف إلى جانب الديمقراطية التي من شأنها أن طوبقت أن تصمي الثورة .

هل يمكن مناقشة المسألة برمتها على أساس التسميات بين الرجل والدولة ؟ لقد أنجز عبد الناصر بواسطة دولته الإصلاح الزراعي والتحصين والتأميم والتصنيع والتعليم . فهل نقول حينئذ إنه « هو » الذي أنجز . ونحن يتصل الكلام بالجزء السياسي أو السجون والمعتقلات نقول إنه لم يكن يعلم به . بل هي الأجهزة ؟

* وكيف يقاس السلب والإيجاب؟ هل لضعفه سوربون عيون الذين أخذت أراضيهم وأموالهم أو شركائهم، أم صوب عيون الذين تفكروا بعض الأرض واستعادوا بعض الحق.. من وجهة نظر من يصبح للمقياس عدلاً أو صحيحاً؟

وإن بالضبط وضع الخط الفاصل بين ما يسمى بالعدل الاجتماعي وما يسمى بالحرية السياسية، وهل تعارضهما حتى لم أن توحدهما مستحيل؟

وهل ذلك كله مساوئ على الورق واختبارات ذهنية مجردة أم أن الزمان والمكان والبشرية تتزاحم على مركز صنع القرار فيحتفظون لاختصاصه على هذا النحو دون ذلك، أي كانت النتائج؟

اعتراف

لا أستطيع أن أجزم بأن عبد الناصر كان على علم بما حدث.. ولكني في الوقت نفسه لا أستطيع تبرئته من الصغرانية فالرئيس دائماً هو المسئول مهما كانت أخطام معاونيه ومساعديه ومهما كانت نواياه..

وكالمادة فقد كان عبد الناصر يجرأى احتجاج أو اعتراض أو نقد أو حتى محاولة لتقصي الحقائق ومناقشتها أو مجرد التكتل على ما بالصدر ثورة معاندة ولابد من إجراءات لمواجهتها.. ولذلك فإنه بعد عملية الإخوان كان لابد في نظره من إجماع مجسد، وكان الإجماع هذه المرة أسمى وأعظم بما شهدته مصر في تاريخها، فقد شكروا لجنة أطلقوا عليها لجنة تصفية الإقطاع، وطبعاً تولى رئاستها عبد الحكيم عامر.

كبرت لجنة تصفية الإقطاع ثقل قمة الإرباب والكتك والإذلال.

أشهر المصادات ١٩٧٨.

الهدف من الفاتحة من ٢١٥ و ٢١٦.

تقييم

وفي عام ١٩٦١ حدثت في مصر ثورة بكل معاني الثورة وإن كانت سلمية. وهي ثورة تنسب إلى عبد الناصر ولا يمكن أن تنسب إلا إليه. يمكن القول مجازاً إنها المرحلة الثانية من ثورة ١٩٥٢. ولكنها كانت أكثر بكثير من ذلك. بل نستطيع أن نقول إنها انتهت ثورة ١٩٥٢. أفكاراً وقيادة وقوى واتجاهاً. وبالتقدير الذي يمكن قبوله يبقين أنها ثورة تصحيح لثورة ١٩٥٢.

أما إنها ثورة فلأنها تجاوزت وتخطت كل الأطر الدستورية والقانونية التي كانت قائمة وحديث صيرناها بسلسلة من القرارات التي أصدرها عبد الناصر شخصياً بدون عرضها على أية مؤسسة دستورية.

.. وأما إنها ثورة سلمية فلأن الذي خطط لها وقادها رئيس الدولة ولم تجد مقاومة تذكر، من طريق فرض الحراسات والإبعاد إلى الزنا.

إن ثورة كاملة عارمة حدثت في مصر عام ١٩٦١ أكثر تقدمية وأكثر ديموقراطية من ثورة ١٩٥٢.

هصمت سيف الدولة ١٩٧٧.

عن دهل كان عبدالناصر دكتوراً؟

(من ص ٢٨٦ إلى ص ٢٨٨)

(٥)

محاورة عبد الناصر

كان (الانفصال) علامة بارزة في مسيرة النظام الناصري. فنجبت قائد النظام إلى أن يتخذ نفسه غداً، ولكن هذا النقد انصب أساساً على للبعد الاجتماعي للثورة، أي أن (الوحدة)، قد تمتعت عناصر معادية للاشتراكية، تلكت حتى تبليت إلى

الحكم ونفى مراكزه القيادية، وتمكنت من الانقضاض والإجهاز على دولة الوحدة.

كان هذا النقد قد استخلص من أحداث الانفصال أن (الشركة الخماسية، هي التي قامت به عبر ارتباط رأس المال المحلي بالاستعمار. ومن ثم فقد أصبحت «ساعة العمل للثورة، عند عبد الناصر وصممه هي توسيع حركة التأمينات والحراسات والعزل السياسي، لأعداء الشعب» من الإقطاعيين وكبار الرأسماليين وعلماء الإمبريالية.

هذا الخطي كان يجب السبب الأول في أحداث دمشق، وهو أن النظام، الذي أقيم بين مصر وسوريا لم يكن نظام الوحدة بل نظام «الوحدة الانفصالية»، ذلك أن جردومة الانفصال كانت حاضرة في «القلب، منذ لحظة التوقيع على قيام النظام الجديد هذه الجردومة هي الدكتاتورية.

أما البرجومة الثانية فكانت القوى الاجتماعية التي أقيمت هذه الوحدة، القوى الاجتماعية، وأبست العناصر الفردية من الضباط أو المدنيين أو الجزيرين أو المستقلين، إن طرد الباركنسون أو مطاردتهم لم يكن فقط استبعاداً لحزب، وإنما كان استبعاداً لقوى اجتماعية، وأياً كانت ملازمات العلاقة بين ثورة العراق ودولة الوحدة وأحداث لبنان، فإن المؤكد هو أن الشيوعيين المصريين - على سبيل المثال - لم يصدر عنهم قط ما يعادى دولة الوحدة، والمؤكد أيضاً أن شعار «الاتحاد الذي رفعه بقية الشيوعيين العرب لم يكن يصادى الوحدة العربية، بل كان يطرح الديمقراطية.

لم يكن النقد الذاتي، للناصرين إذن نقداً واعياً بأسباب الانفصال الحقوقي أو أنه كان وعياً انفعالياً في الجذور.

يعطى فرصة ربع الساعة، أدبت الصلاة وقرأت الدعاء ورددت عليه، سألته أن يتركني دقيقتين فقال لي: الحقيقة أن الكشوفات موقعة واسمك فيها وعلى وشك إرسالها للصحف وقد أردنا أن نستأذلك قلت: طيب، على بركة الله.

ونذهبت إلى اللجنة ووقع ما وقع وما عرفته مصر كلها وقد هزها من أقصاها إلى أقصاها، فقد طلب الرئيس موافقة الحاضرين على عزل بعض المواطنين من الشخصيات العامة عن العمل السياسي بحجة أنهم من الإقطاعيين والأنهازيين والمعلماء وأعداء الثورة، وتساءلت ببني وبني ونفسي: أما زال هناك إقطاعيون وعلماء بعد عشر سنوات من الثورة؟ كانت مفاجأة قاسية جداً لي، كدت والله حين أدركت أنهم جمعوا لأخذ بصماتنا على العزل أن أفتياً، وبت ليلة لله أعلم بها، هل أواصل أم لا، ثم انتهيت إلى منزلة الموصلة بأن أأخذ مدبري في مواجهته دفاعاً عن الحرية.

كان السادات هو أمين عام المؤتمر، وقد نادى في اليوم التالي على طالبي الكلمة، وتقدم واحد وآخر وثالث يستنكرون للعزل كمقاب مخفف ويقول أحدهم حرفياً، عزل إيه؟ دول عاوزين مشاقق، وا خبر أسود (إلى هذا الحد وصل الخوف بالناس؟،

وعندما يقول السادات بعدد إنه يشارك في المسكوية فهر حق أريد به باطل وحين يريد أنه مستعد للمحاكمة، فإننا نقول: ليت ذلك تم.

وثيقة من الجلسة الأولى

١٩٦١/١١/٢٦

خالد محمد خالد: إن الاشتراكية هي أداة التطور الإنساني لتحرير الفرد من الخوف

كان خالد محمد خالد قد قرأ أن يتخذ موقفاً تاريخياً في لحظة تاريخية أمام رجل تاريخي.

كان الآخرون، كل الآخرين، يعارضون عهد الناصر شكلاً ومضموناً، جملة وتفصيلاً ولكنهم أذكروا الانتظار سنوات حتى تقع الهزيمة فيوقفنسون على «القريسة» في المبيدات السوداء.

أما خالد محمد خالد الذي كان يؤيد في السبب الثورة الاجتماعية، ويعارض جهراً تنصيب النيمروقرراطية، فقد أثار الانتصار للحق في أحلك الأوقات دون مغرم الآن، أو غدا.

وتحول الحوار بين الرجلين إلى وثيقة تاريخية في الفكر المصري المعاصر.

« الحوار التاريخي بينه وبين عهد الناصر في اللجنة التحضيرية للمؤتمر الذي انبثقت عنه الاتحاد الاشتراكي وإصدار الميثاق يدعو البعض صداماً لا حواراً.

« حدث ما حدث بعد «الانفصال» الذي وقع في سوريا، كان كمال الدين حسين ممسكاً بزمام الاتحاد القومي، وكنفت عائداً من الخارج حين قيل لي إن مكتبه قد اتصل بي أثناء غيابي في الخارج، طلبت هذا المكتب، ولا أذكر الآن اسم مديره هل كان عهد المجيد فريد أم عهد المجيد شديد الذي قال لي إنهم يريدونني عضواً في اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية، قلت له إنني معارض مستقل فماذا تستفيدون مني؟ قال لي: تعال وعارض. طلبت منه أن يتركني ربع ساعة، ترونا وتنهأت لصلاة الاستخارة وكنفت لأزال أقرأ التحيات حين دق جرس الطيفين من جديد، وكان مكتب كمال الدين حسين لم

لم يتعامل مع الانقلاب الانفصالي على أساس أنه ثمر دخل الدولة الواحدة يستوجب موافقته كأى ثمر يقع في سعبد مصر، وإنما وجهه الانقلاب كأنه يقع في دولة أخرى ودفقت ساعة العمل الشورى، باجتماعات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية بمعزل عن الحركة السياسية المصرية المغيبة في السجون يسارا ويمينا ووسطا.

وبدلاً التكوين الاجتماعي لهذه اللجنة التحضيرية، على أن يبينها الأساسية تشكلت من ممثلي القوى الاجتماعية والفكرية الوطنية المحافظة، أي هذه القوى التي كنفت بالجلد البريطاني وتفسير الممتلكات الأجنبية، وليس لديها أى استعداد للتنازل، عن ثرواتها واستبازاتها، وهي قوى غير وحدوية بطبيعتها انتمائها وإرتباطاتها.

هذه اللجنة التحضيرية هي التي وقف عهد الناصر أمامها ينكلم عن الاشتراكية والثورة الاجتماعية، فوافقت بالصمت والتكلم معاً، وحين طلب العزل السياسي لبعض أفراد القوى الاجتماعية القديمة وافقت، وحين هاج الإخوان المسلمين والشيوعيين وافقت وحين طلب إليها إقرار «الميثاق الوطني» الذي يضم خلاصة التوجه الأيديولوجي «الجديد»، وافقت، وضعت إليه تقرير لجنة المائة، الذي يتناقض كلياً مع جوهرة.

رجل واحد واجه جمال عبدالناصر وقال له: لا، رجل واحد جرؤ على المعارضة كان هذا الرجل هو خالد محمد خالد، وتحول الحوار بين عبدالناصر واللجنة، إلى ثنائي بينه وبين خالد محمد خالد، وهو الحوار الأول والأخير الذي يحدث في مصر على هذه الدرجة، كانت مصر كلها تسمع وترى ما يجري في القاعة، ولا تصدق عيونها وآذانها.

والجوع وجوه الاشتراكية يقوم على أساس إلغاء الامتيازات بين البشر، فليس من المعقول أن يقتل بحال من الأحوال أن تلغى الاشتراكية الامتيازات الاقتصادية في المجتمع ثم تقيم مكانها امتيازات سياسية في الحكومة، ومن أجل ذلك فإن الوضع السليم للاشتراكية الحققة هو الوضع الديموقراطي الكامل.

... ..

ولينا نسله هذا المسلك فنقول جميعا إننا اليوم في مجتمع ديموقراطي جديد نريد أن يأخذ الشعب فيه حقه في السلطة، وفي مجتمع اشتراكي يأخذ الشعب فيه حقه في التسيير ومن هذه اللحظة نبدا جميعا، فمن دخل فيه فهو آمن... فلا يجب أبدا أن ترتفع الثورة من عاتلة أو عائلتين ولا من عشرات العائلات، بعد أن معنى عليها الآن عشر سنوات أحرزت خلالها انتصارات عظيمة وسدد الله فيها خطاها.

... ..

أيها السادة، إن الأساس للديموقراطية والاشتراكية التي سيطر بها مستبقنا إلى أمد بعيد يتقرر الآن هنا، فلنلق الله ما استطعنا في أداء هذه المسؤولية.

الدكتور حمدي الحكيم: هل نسي سيادته (خالد محمد خالد) أن الثورة قد فتحت ذراعيها وأخذت تحت جناحيها كل هؤلاء (من الإقطاعيين) ... لم تفرق الثورة ولم تفكر في المنزل إلا الآن (حيدما) اتضعت الخطوط السوداء.. لقد انتهى الأمر، وأنا لا أدعو إلى ظلم أو أضرار إلى نوع من الإرباب وإنما أدعو إلى عزل هؤلاء وآلا تعطيم فرصة أخرى..

محمد فؤاد جلال: نحن نجتمع لأن هناك معركة تدور بيننا، بين هذا الشعب

وبين الإقطاع والرجعية والرأسمالية في أقطار الوطن العربي كافة، فهل نتركهم أحرارا يملكون ظهورنا كما ملحنونا في سوريا، هل هذا ما يريده الأستاذ خالد؟ .. أرجو منه أن يثير الرأي الذي أبداه.

الدكتورة عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ): لقد ذكر الزميل خالد أن للرسول قال يوم الفتح «من دخل المسجد الحرام فهو آمن ومن لم يديه فهو آمن»، لكنه لم يذكر أو لطف قد فاته أن الرسول أمر يقتل أقرار ولو وجدوا تحت أسرار الكعبة.

خالد محمد خالد: إنني أعلم أنه قبل الثورة كانت ثمة حياة سياسية تتطوى على كثير من الفساد ولكني أعلم أيضا أن هذه الحياة السياسية كانت تتطوى على كثير من الجود والعمل الطيب، أنا ابن هذا الشعب. وثورة ٢٣ يوليو وليحة هذا الشعب، وليحة ماضيه وكفاحه، وليحة أخلاقه وصوابه، إنني أهدم الشعب وأصلحه من الخلف حين أجرد من كل مزية سياسية قبل ثورة ٢٣ يوليو.. أبدا.. كان لي آباء أفضر بهم.

منزب محمد فؤاد جلال مثلا بسوريا. إن لسوريا ظروفها خاصة ساعدت رأس المال هناك على أن يتأمر، أما نحن فلنا ظروفنا ولم يترك الشعب فرصة إلا وصبر فيها عن استماتته في حماية هذه الثورة. هذا الشعب الوفي يجب أن نتركه في مسؤولية حكمه.

أما عائشة عبدالرحمن فقد زادت بأن الرسول أمر يقتل بعض الناس فمناذا تريد أن تقول؟ الأمر الرسول يقتلهم دين محاكمة؟ رسول أمين يأمر يقتل الناس هكذا دين محاكمة؟ لا بد أن هؤلاء الناس كان لهم وضع وسحق أن يتأمله الرسول بهذا الإجراء. هذا الوضع فيما أعلم وأذكر خاص بوليد أو اثنين كانوا يأمران على حياة الرسول.

فهناك رأي الكفر وقائد جيش قريش ضد الإسلام أبو سفيان. فمناذا لم يقتله محمد عليه الصلاة والسلام؟ إذا كان يريد أن يقتل أعداءه السابقين لسجد أنهم أعداء سابقون، إن سيدنا محمد لم يأمر يقتل أبي سفيان بل قربه وقال: من دخل بيت أبي سفيان فهو آمن. يجب إكمالا للأمانة التي حملنا بها هذه المسؤولية أن نترث ونثنأ ونحن نميز الفسبوس من الطيب، ونحن ندين من هم الشعب ومن هم أعداء الشعب، الأفضل أن نترك ذلك للدمسور الذي يوضع ولقوانين التي تمن.

من الجلسة الثانية

١٩٦١/١١/٢٧

جمال عبدالناصر: باستمرار عندما ينظر الإنسان إلى الاشتراكية وإلى الديموقراطية بمعناها القريب يجد أن معنى الديموقراطية بالنسبة للاشتراكية قد يختلف.. الاشتراكية تدع من حرية الناس في التملك وفي إطلاق الأسعار، تدع من حريتهم في الاستغلال، ليست هناك حرية مجردة بدون أي حد من الحدود، لأن الاشتراكية نفسها معناها عملية تنظيم للمجتمع بحيث يكون هناك كفاية ويكون هناك عدل.

... ..

كيف لا تحرف هذه الثورة كما تحرفت ثورة ١٩١٩، ثورة قامت ولها أهداف أجمع الشعب عليها وقدم الضحايا، ولكن في سنة ١٩٢٠ من الذي كان يحكم؟ كان الإنكليز يحكمون، وكان إسماعيل صدقي مبرجدا سنة ١٩٣٠ وكانت اليد الحديدية، ولماذا في إحدى عشرة سنة ضاعت الدنيا؟ لأن هذه الثورة لم تحقق أهدافها ولم ترسم رسما كاملا مما هو الشعب، ومن هم أعداء الشعب وألزامه طبعيا انفصلوا عن الثورة، كل واحد

منهم اتجه إلى انتهاء وضع له، ثورة ١٩١٩ قامت من أجل الاستقلال والديمقراطية، وفي سنة ١٩٥٦ كان هناك احتمال بريطاني، وكان هناك ثمانون ألف عسكري إنجليزي.

نرجع ويقول إن هناك ثورة اجتماعية وهذه هي النقطة الأساسية، بدأت أساساً سنة ١٩٦١ بعد ثورة سياسية سنة ١٩٥٢، هذه الثورة الاجتماعية لم تكتمل لها النجاح حتى الآن، ولم تصل إلى أهدافها كاملة، ولكنها في أول الطريق، طريق تسيقيل العدالة الاجتماعية، طريق إزالة الفوارق بين الطبقات، طريق الفرص المتكافئة، طريق التنمية الذي عبرنا عنه إجمالاً بالكفاية والعدل، إذن نحن في أول خطوة في الثورة الاجتماعية، وفي هذه الخطوة التي لا بد أن تتلوه خطوات حتى تكون هناك عدالة اجتماعية، لا بد أن نؤمن خط سيرنا، نؤمن طريقنا ونحن نسير هذا الذي جعلنا نقول ما هو الشعب ومن هم أعداء الشعب والذي جعلنا نقول إن الشعب هو صاحب المصلحة في هذه الثورة الاشتراكية أو في الثورة الاجتماعية، أعداء الشعب في هذه المرحلة هم الذين لا مناصلة لهم في هذه الثورة الاجتماعية، يعني فيه تناقض فأس لهم مصلحة في شيء، وأناس لا مصلحة لهم فإذا كنا على قناعة كاملة من أن طريقنا هو طريق الاشتراكية، طريقنا هو طريق العدالة الاجتماعية، ولنا نسير في هذا الطريق حتى نذيب الفوارق بين الطبقات، وحتى نقيم مجتمعاً متكافئاً فيه الفرص وحتى نقيم مجتمعاً متحرراً من جميع أنواع الاستغلال، الاستغلال السياسي والاقتصادي والاجتماعي يصبح من اللازم أن نحدد الفئات التي ستعبر هذا الطريق، والتي ستعبر هذه الثورة....

...بما بدأ نعمل من أجل الثورة الاجتماعية فسنطلب أصحاب الذبعية للرجعية

الانفصالية في دمشق يحاولون أن يبعدوا عن الشعب العربي آثار هذه الثورة الاجتماعية.

خالد محمد خالد: كنت ولا يزال أريد أن أقول - كما قال السيد الرئيس أكثر من مرة - إننا كنا في ثورة سياسية، وأناس كانوا يتعاملون مع مصطلحهم ومع علاقاتهم بالدولة وللشعب وفق القوانين التي وضعتها الثورة، هذه القوانين نفسها هي التي أتت بالأسرة التي ذكرها السيد الرئيس أن هناك ثلاثة آلاف فدان، هذه القوانين نفسها هي التي أتت للذين اشتغلوا في التصدير والاستيراد، حتى جاءت الساعة المباركة التي دعم الله فيها بناهنا النيابي وأخذنا نستقبل ممثليننا نمر بدهاء مجتمع اشتراكي، نحن هذا... سيكون لهذا المجتمع دستور يحدد جوهريه ويحدد شكله، لا أقول النيابي فالأشكال دائماً في تطور، ولكن شكله الحالي، صعدت سفنول فلفاس هذا مجتمع رشيقة الشعب والحدارة - من يقارمه ستقارمه من يؤمن به سيكون له ما لنا وعليه ما علينا.

صدقتي أيها السادة إنه لو من صانع أمد أبداً أن يبلغ الشعب في قدره الانتقالية هذه بشعارات عقيمة أبداً، يجب أن نملحه بطبيعته الطبيعية، الممثلة باليقظة والوفاء والحب، فنصلحه بطبيعته هذه، وهو شعب تكي وفري.

هذا ما أريد أن أقوله وسأطلب أقوله، وسأطلب أأادي به لأنني أؤمن بشعبي، أؤمن لي أية مصلحة، لمبت غنيا ولست من أسرة ثرية لقد رأيت المصنوع يدخل بيتاً أكثر من مرة ويحجز على الماشية ويحرمي أنا وأختي من اللبن، لا أكنّا كنا ناملح الدوائر والفتيات، ولكن لأن أبي كان يقارم هذه الدوائر والفتيات. رأيت هذه الدوائر وهذه الفتاتى تبتغي كبتز أبي في منتصف الليل لأنه أنهم يتحريض الفلاحين على إخراج النار في أطلال التفوتى.

لقد كنت مضطراً حين طلبت الرحمة لمن لمسيهم أعداء الشعب، أنا أطلب لهم العدل، لأنه لا ينبغي أن يؤخذوا بجريمة لم يرتكبوها في المجتمع الاشتراكي المزمع قيامه، نعم المجتمع الاشتراكي ولنأخذ الناس على كل جريمة تقترب ضد هذا المجتمع الاشتراكي فيما بعد.

جمال عبدالناصر: بالنسبة لما ذكره الأخ خالد، فإن حرية الكلمة موجودة، نحن لم نقيد حرية الكلمة، بل العكس قلنا من أول يوم إن حرية الكلمة موجودة، وأكرر اليوم إنها موجودة، وهي موجودة من أول يوم، وبالنسبة لك أنت بالذات كانت موجودة، وكنت تكتب في الأهرام، وأنت الذي تركت الأهرام ولم يتركه أحد منه ولم يمتعه أحد من أن تكتب بأي حال، أنا أقول إن حرية الكلمة موجودة، وطوال السنوات العشر الماضية كانت موجودة، كنت أريد أن أسمع من الأبناء هؤلاء محمد خالد إن كان قال كلاماً أو كتب كلاماً ولم ينظر، كل الكلام الذي كتبه نشر وكل الكتب التي ألفها نشرت، وغرية الكلمة موجودة على أوسع مدى وعلى أوسع باب، وبالنسبة للضرب فليس هناك محل للضرب، أعدائنا يحاولون أن يبيدوا أن لنا نظاماً يخيف والله ما أخذنا أحداً إلا الآن أبداً.

... .. العملية أننا لا نقف هذا القول إننا نطلب الرحمة ونطلب البذل لأننا لسنا في محكمة... إننا لا نحاكم الشعب بأي حال... نلصق الشعب ونؤمن للشعب فإذا كنت الآن ذاهباً للقتال في معركة، فيجب أن أطمئن على أن الجيش الذي معي يخالف في هذه المعركة قياداته مؤمنة بهذه المعركة، فإذا لم تكن القيادات مؤمنة بهذه المعركة فإن كل المصالحات الذين سأخدمهم معي سيكونون ضحايا لعدم حسن اختيارى لهذه القيادات.

ويجوز إنك لا تسمع إذاعة دمشق، ولكنني أقترأ ما تنبئه دمشق وإسرائيل وصوت الأحرار ولندن وباريس وأقرأ كل الجرائد يومياً، وأرى كل كلمة وأعتقد في قرارة نفسي أن هذا الكلام كله لا يهدم أبداً من أن تنتقد أنفسنا، وقمت رغم هذا وانتقدت نفسي. وانتقدت عملاً، لأنني لست خائفاً، لأنني مؤمن بالعمل الذي أصعله، ولأنني أعتبر أننا في رسالة، لأننا لسنا موظفين، أنا لست موظفاً كرئيس جمهورية... والعملية تأمير لهذه الثورة الاجتماعية.. ولغاية ما نعمل هذا الدستور فأنا مسئول أن أؤمن هذه الثورة والشعب مسئول أيضاً أن يؤمن هذه الثورة.

ولكن إذا التكتست هذه الثورة، فأنا مسئول أيضاً عن انتكاسها والشعب مسئول. ولكن إذا التكتست بدون أن أوفر لها سبل الأمن، ولا أقول سبل الظلم، بل أقول سبل الأمن. لو كنت أقول للظلم كنت تقدر ترد وتقول عدل، لكنني أقول الأمن، وهذا ما أتصدد من تأمير ثورة الشعب، تأمير الثورة الاجتماعية، للجماعة الذين دخلوا عليكم في بيوتكم وضربكم وجروكم بالليل موجعين. والله إذا وجدوا الفرصة لدخول علينا في بيروت وضربونا وجرونا بالليل، وإن يتركونا.

... نحن لم نعلم، حاكماً، من هم الذين حاكمناهم؟ حاكمنا الإخوان المسلمين.. نتكلم إذن على المستوح.. ولماذا؟ هل حاكمناهم أفتراه؟ أم لأنه كان يوجد جيش مسلح يستخدم للانقضاض على هذا الشعب؟ أم يحدث هذا عام ١٩٥٤؟ هل بدأنا بالمدن؟ وهل تركناهم في السجون؟ خرجوا من السجون وأكثرهم أفرج عنه قبل أن تنتهي مدة العقوبة، وأكثرهم ممن كانوا في وظائف وقضاة وضع لهم قانون خاص لكي يعمدوا إلى وظائفهم.

والنسبة للمعتقلين الشيوعيين في الناحية الثانية نحن لسنا ضد الماركسية أبداً، بأي

حال من الأحوال ولا ضد اليسار، ويوجد شيوعيون بطلاء، وأنت تعرف ذلك وأنا أصرف ذلك وكل الناس يعرفون إنه يوجد ماركسيون خارج السجون.

شعباً طيب كما تقول، شعباً رديح كما تقول، فمادام عملاً؟ عملنا محكمة ثورة وأصدرت أحكاماً، ونحن من هذا الشعب، أصدرنا عفواً عن هذه الأحكام.... لقد استدعاني إبراهيم عبد الهادي بنفسه واستجرتني بعد حرب فلسطين ومكثت معه سبع ساعات وأنا واقف أمامه في رئاسة مجلس الوزراء المجاورة لنا، وأخذ يسألني ويشهد في السراي ويكرر، والبوليس السياسي مسجون، وكنت صاعداً في الجيش، فهل التفتعت منه بعد ذلك، لم أتفهم، بل عفوت، فالتفتع زعيم، ونحن من هذا الشعب، ونحن لم تأت من كابلورنيا، وأنا من «بني مر» من هنا، ومن هذا البلد.

.. هل يستطيع أحد موجود في هذه القاعة أن يقول إن هذه الثورة ليس لها أعداء؟ قبلنا هناك أعداء، الأمر تقديري.. هل قصدت أنت بكلامك إجمالاً الإخوان المسلمين أو الشيوعيين أو الإقطاعيين؟ هل تعتقد أنه لا يوجد بأي حال من الأحوال أعداء لهذه الثورة الاجتماعية؟ لا أتصور ذلك، لقد قلت في كتابك إنك تشرب السجارة وتأخذ لساناً والبندراوي عاشور يأخذ لنفسه مكه، قلت هذا في كتابك «من هذا نداء».

جمال مجيد خالد: قلت ذلك نقلاً عن إحسان عبد القدوس.

جمال عبد الناصر: قلت ذلك نقلاً عن إحسان وأنت كخبيثا، وأنا قراتها، وأنت قلنا لأنها حقيقة غلام.

... الحقيقة أن ما حدث في سوريا أسطناً درماً وعبرة، كنا نقول إن المجتمع كله يجمعه الإتهاد القومى في إطار من

الوحدة الوطنية، مأسون الكزيري دخل الاتحاد القومى، ومأسون الكزيري هو الذى وقع قراراً بإلغاء قرارات الناصيين... واليوم ماذا يحصلون؟ برلمان وسيناتى برلمان رجعى. فما يعملون دستوراً، وسيناتى دستور رجعى. فما دام البرلمان رجعى فيسعدون دستوراً رجعى بهذا البرلمان الرجعى، إذا وجدوا الفرصة لأن يلغوا مكاسب الشعب فإن يترددوا وهذا هو الخطأ في دمشق.

نأخذ من هذا عظة وعبرة، ثم نأخذ من رد الفعل الذى حصل هذا عظة وعبرة، الناس الذين عفونا عنهم، الناس الذين أخينا سيولهم الناس الذين كانوا يأخذون لنفسنا من كل سجارة نضرها لم نل فعل بهم شيئاً، استمروا عشر سنوات وشخصين، والمصريين والعشاقين يذوقوا أجنبة والمترددون على السفارات كما مخلصين سيولهم... وبعد الذى حدث في سوريا التفتت أمامهم، أنا قلت إن «هنا» صائدين، فقلت أنت إن صائدين لا تخفيها، لا تخفيها أبداً عائشان، وكان من السهل جدا استئصالهم من أول يوم فلم نضعهم.. في السنوات العشر لم نضع البندراوى وسراج الدين رغم ما يعملون. سراج الدين حركهم أمام محكمة الثورة وأخذ خمسة عشر سنة سجن، أصطباء أفرو خاصاً، جميعاً.. هل هذه الرحمة قوبلت بما يستحق من رحمة بهذا البلد؟ بعد الذى حدث في سوريا كل هؤلاء عادوا ثانية، أما أحمران الإنكليز والإمبركان والامستار سينتخل في هذا البلد ويتنصرون هذا النظام، سيكرمون هم النظام الذى سينتخل بعده فلم نقل مع ذلك شيئاً. ولا لأننا أنه توجد ثورة في الدنيا قامت تريت على أكثف الناس وكانت رحمة بهم.

... واجب علينا أن نؤمن هذه الثورة الاجتماعية من أجدانها الطبيعيين... وأنا قلت أمس إنه ممكن بعد ستة شهور أن نسأل ثانية

ما هو الوضع؟ وبعد ستة شهور أخرى من الممكن أن نسأل ما هو الوضع؟ فارجاء أناس وعملوا دستوراً رجبياً فلن أفرحهم، سأقوم بثورة ثانية عليهم؟

فارجاء أحد وعمل دستوراً رجبياً أعلى أنه لو فرض أن أتينا نحن أناس ليعضروا دستوراً وقالوا فيه الإقطاع والرجعية، فسوف أنهب وأرتدى البهجة «الكاكي» وأعمل ثورة عليهم من أول وجديد.

التشعب كله سلجحه حتى يحمي هذه الثورة، ولن تكون مطلوية أخابية هذه الثورة على جمال عبيد الناصر وحده، وبعد ذلك يا أخ خالد -ستعيد النظر، كل الذي أرجوه ألا نعمل الأمور بنراما، فالحرية مكشوفة مائة في المائة وأي كلام تريد أن نقوله نقدر نقوله، أنت كتبت كلاماً قالوا عليه إنه شعوى، وقدموه في في «الجمهورية» أنا قلت لهم لنشروه، وكان ذلك عام ١٩٥٤، وقد رأيت الكلام قبل أن ينشر الذي كتبت تقول فيه يا أيها الزماني إلى آخر المقالة التي كانت في صفحة ٣، فحرية الكلمة موجودة، قالوا أنيس هذا كلاماً شعوياً؟ قلت لهم: لا لأن، ولحد

يمسح عن نفسه، فقالوا لي رجع تاني لتصرف، قلت لهم: لا لأن لأنه هو في انفعال نفسي، وكتبته كلها قرائها، فكتاب «الديموقراطية أبداً» كان ممنوعاً نشره، ولكني لا تصدقوا في البحر، ملحه فانا قلت لهم لنشروه، وقرأتهم، كان هناك أناس لهم مأخذ ولكني قلت لهم لازم نشر، ليس هناك كلمة ممنوعة، وأنا ملحت كتاباً واحداً هو كتاب إسماعيل ينكر وجود الله، هذا هو الكتاب الوحيد الذي طليت من حاتم أن يمنع نشره (المتصدر هو كتاب، «الله والإنسان» لمصطفى محمود)، إنه كتاب لغوي، وليس لك، فحرية الكلمة موجودة، وأصدقنا بقرولن إن حرية الكلمة غير موجودة ويضتمعون علينا بهذا، وأنا أخاف أن تصفهم من كثرة

تريدكم لهذا الكلام، ليس هناك خوف، لم نعمل شيئاً ضد أحد، بل بالنكس من حكم عليهم خرموا، وإجابه الأساس إن كل واحد فينا يحمي هذه الثورة، نحميها وفي قولنا رحمة، لا نحميها ونحن مجردون من الرحمة والسلام.

خالد محمد خالد: في الحقيقة إنني لا أترك لأي شخصياً نعمت بحرية الكلمة في عهد الثورة إلى أهد أفاق هذه الحرية.

... وأنا أقسم بالله غيور حانت نصف شجاعتى إن لم تكن أكثر إنما استمدتها في التعبير عن رأيي طوال هذه السنوات العشر من حين ظني بك وحسن فهمي لك.... ولذا كنت أرجو لك مزيداً من الكمال السياسي كحكام فلأني أراه أهد لهذا الكمال الذي أرجوه، إنني إنسان عادي ومع ذلك فلأني أعز بكتلى.... الشيء الذي يحزني كبدى ونفسي إن خصومك وخصوماً لا يجدون ما يقولونه سوى حجة واحدة هو قولهم: أين البرلمان؟ أين الدستور؟ أين المعارضة؟ إنى أريد أن نجيبهم على هذه المسألة.

جمال عبيد الناصر: الدولة لمن في لدول للرأسمالية؟ الدولة لرأس المال، الدولة التي يسمونها دولة ديموقراطية سواء تبادلها هذا الحزب أو ذلك فهي عبارة عن دكتاتورية رأس المال، هل تريد اشتراكية مثل اشتراكية جى موليه ونقول إنها مثل الديموقراطية الاشتراكية ونبقى أصلاً في ذيل الاستعمار أو ذيل الاستعمار وذيل للرجعية، ليست هذه أبداً الاشتراكية التي نريدها، هل المسألة شكل ومسألة مطر وتضييع الثورة الاجتماعية؟ ويضيع الشعب لأننا نريد أن نقدر الغرب ونقول إن عندنا ديموقراطية، نرفض أننا سرقنا في هذا الطريق وجاء الرجعيون وأخذوا أغلبية وعملوا برلماناً كما سيحدث غداً في سورية، تضع الثورة الاجتماعية، ولذا أردنا

أن نحدد معنى الديموقراطية فلا بد أن نكون على يقين، لمن نعمل؟ هل الديموقراطية للرجعيين ليستعيدوا حكم هذا البلد ويخضعوها للإقطاع ويخضعوها مرة أخرى لدكتاتورية رأس المال تحت اسم الديموقراطية الفرية؟

نحن في ثورة على هذا النظام، نحن في ثورة ضد الأوضاع وضد الرجعيين وضد الاستغلال، وضد النظام الطبقي الذي كان موجوداً في بلدنا.

....

البرلمان، الدستور، سيوضع الدستور وسيأتى البرلمان... إن المعارضة التي تشمل مصلحة الإقطاع ومصلحة رأس المال لا تستطيع أن تمنع بها الآن في فترة ثورتنا الاجتماعية، إذا سمعت في هذه الثورة الاجتماعية للرجعية والرأسمالية أن تأتيا ليعارضنا ليكون هناك مظهر للديموقراطية أكون مقصراً في حق هذه الثورة.

خالد محمد خالد: تسأل السيد الرئيس عن الديموقراطية، ثم تشرّب لنا بعض الأمثلة ليبين لنا مفهوم الديموقراطية، وأود ونحن نهتج ما الديموقراطية، أرد ونحن نستعرض مؤسسات الديموقراطية من برلمان ودستور وهيئات وأحزاب ألا ندبها... كان في الجيش فساد بدأت الثورة تطهره منه، أفصح لنا اليوم أن ندن الجيش أو لمطالب بالغانه أو وقفه لأنه قبل الثورة كان يسانى قسداً سببه عوامل نحن جميعاً نذكرها ونعمرها؟ لا... كذلك تماماً عندما تواجهم الدستور والبرلمان والأحزاب.

.... أما الديموقراطية فهي عدوى بسيطة، أن يكون الشعب قادراً على اختيار حكامه باقتدار حر، وأن يكون الشعب قادراً على أن يغير حكامه باقتدار حر، الديموقراطية هي أن يمارس الشعب مطلوية،

وأنا لا أجمال حين أقول إننا إذا أضعنا على الشعب فرصته الكاملة في أن يمارس الديمقراطية بمفهومها الذي ذكرته الآن، فإننا نحرره فرصة العمر.

لماذا نضع أعيننا على نقاش للمهد الذي اعتبرناه بادئاً، هذا العهد الذي كان البرلمان يحفل فيه بمرسوم ملكي فوجتمع أعيننا البرلماني في الكونغرس، ويعلمون بطلان هذا البرموسم، ويعلمون أنه أعداء الديمقراطية إلى إجراء انتخابات حرة كاملة الحرية نزيهة كاملة النزاهة، لكنه مع ذلك كان شعباً يده في الأغلال وأقناده في السلاسل، فإذا كان هذا الشعب قد استطاع أن يفرض سلطانه، والسلاسل والأغلال تصاحره، أشاف أن يفرض سلطانه وقد أصبح كل شيء له، ثورته وثورته؟

..... إن... الاشتراكية والديمقراطية شيء واحد، لأن الاقتصاد لا يفصل عن السياسة بل يؤثر فيها ويحركها كما قال سيادة الرئيس، وهذا ما يدعوني إلى أن أشهد في نفسي الإيمان بالديمقراطية وإلى أرى يا سيادة الرئيس إن ثمة أمامنا من قريب دوراً طليحياً وبادياً ولست أبالغ ولا أسرف حينما أقول إن دور طليحي بكل معنى الكلمة، وبادياً وينظرنا لو أضنا المصير إليه في التطبيق الدوني نجد حولنا مجتمعين رأسمالياً واشتراكياً، فإذا أخذنا المتوسط من هنا وهناك نجد ظاهرة يجب أن نواجهها في شجاعة... هل الرأسمالية أحلى على الحرية من الاشتراكية؟ أبداً، إنما كانت أبهى وأذكى من الاشتراكية، فقد استطاعت رغم أن الرأسمالية تقوم على الاحتكار والاحتكار ضد الحرية، وتقوم على التلق والتوتر والسيطرة والتسلط من فئة قليلة وذلك كله ضد الحرية، استطاعت أن تخفي أنيابها بما أعطت المجتمع من حرية في القول والمناقشة وحرية الحكم... فلماذا لا تأخذ الاشتراكية هذه الميزة

وهي أولى بها؟ هذا هو الدور الذي ينتظرنا والذي ستكون فيه رواداً مستقلين... فالاشتراكية إنما جاءت لتحرر المجتمع بكل أفراد من الجوع والفساد والسيطرة... الاشتراكية تضي أن وسائل الإنتاج قد أصبحت وأصبحت ملك الأمة، وأن وسائل المملوكة أيضاً قد أصبحت ملك الأمة، وأنا أرى أن الرأسمالية تصيب الاشتراكية بضرر أبلغ وأشد من تعذيبها بالخوف التي تلجها إلى تحديد الحرية والإسراف في السيطرة والكتبت....

.... والسبيل الأمثل هو أن نسور بهذا الشعب في تحول لا في ثورة وفي تطور لا في طرفة، فإذا أردنا أن نعتبر ببعض المجتمعات التي هي اشتراكية حادة، والتي قامت تجريب ما نسميه عزل أعداء الشعب، ثم أخفقت في تجريبيها، إذا أردنا أن نأخذ هذه التجربة فهي مائلة أمامنا في الصين.

لاداعي لأن نخاف، ولنمض على بركة الله مؤميين بشعبنا، وبالوسائل الودية التي تتمثل في التحول ولا تتمثل في الثورة.

جمال عبدالناصر: أنت في كتابك التي ألفتها قبل الثورة كتبت تقول إننا نحتاج للنضام على الاستغلال السياسي والاستغلال الاجتماعي، في كل هذه الكتب وفي كل صفحة منها كتبت تتكلم وتطالب بالقضاء على الاستغلال السياسي والاستغلال الاقتصادي والاستغلال الاجتماعي، هل الديمقراطية التي تتكلم عنها بمعناها القديم مكننا نحن الشعب من القضاء على الاستغلال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي؟ أبداً، بدليل أنه حين قامت الثورة كان هناك إقطاع في أبشع صوره، وكان هناك واحد أستبد وزارة بخمسين ألف جنيه، هل استطاع بهذه الديمقراطية التي تتكلم عنها أن تقضي على هذا كله؟ لم

نستطع إلا بالثورة، بهذه الثورة، وهذه للثورة مستمرة حتى تقيم الديمقراطية الحقيقية وحتى تقيم العدالة الاجتماعية... أنت في كلامك تركز على الحرية السياسية وتعتبر الحرية الاجتماعية شيئاً آخر إنني لازلت أقول إنك تبحث عن المستور.

.....

جمال محمد هاشد: إنني لا أنسى حديثكم في يوم ما خلال هذا العام مع صحفي ألماني، فقد قلت إنني أؤمن وأرى أن هناك أحزاباً ستقيم في المستقبل وستكون هذه الأحزاب قوية لن تتكسر بالمجتمع إلى الزوا... أذكر أنه قد ورد هذا في حديثك.

جمال عبدالناصر: في المستقبل.

جمال محمد هاشد: نعم، لكن ذلك... وكل الذي أريد أن أقوله هو إننا نحتاج إلى إرسوله ولهذا الوطن، أرحب أن نبدأ بداية عميقة في جعلنا دافعة في مدينتنا... كما قلت مستقبل قتلنا الجديد جميعاً شعباً واحداً وأمة واحدة.

جمال عبدالناصر: سيكون هذا في المستقبل إن شاء الله إذا استطعنا أن نذهب للفارق بين الطبقات في فترة بسيطة، فيكون من الممكن قيام أحزاب على أساس أشخاص بمعنى أن جمال محمد هاشد يستطيع على أساس هذه المبادئ أن يشرى حزناً... وهسين الشافعي على هذه المبادئ أن يشرى حزناً. لكن لا تكون هناك أحزاب رجعية تعمل على عودة الإقطاع ولا تكون هناك أحزاب تعمل على عودة دكتاتورية رأس المال أو سيطرة رأس المال.

(رفعت الجلسة الساعة العاشرة مساء على أن تعود إلى الانعقاد في تمام الساعة

السادسة من مساء يوم الاثنين الموافق ٤ ديسمبر ١٩٩٦).

«عن المنظمة الرسمية لاجتماعات اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني للشعبية،

«أستاذ خالد، يقال الكثير عن لحظة التصويت على قرارات العزل السياسي وإجراءات الحراسة، ولكن النتيجة المعروفة إنك كنت الوحيد الذي عارضت.

«لم يحدث كالمادة في هذه الأحوال أن يسأل الأمين العام للجنة من يوافق، وإنما نادى أنور السادات قائلا: المعارضة يقف، وهو أسلوب يتنافى مع كل التقاليد والأعراف الديمقراطية، لأن المألوف والمتبع هو إحصاء الموافقين، أولا ويكتفي بهذا الإحصاء للتقريبى غالباً والدقيق أحياناً إذا كان الموافقون أغلبية، أما السؤال من «المعارض» أولاً، فيقول من تفكير بوليسى، على أية حال، ما إن سمعت للذاه حتى وقلت، لم يقف أحد سوى، وجدنتي وحدي فذدت عيادي بالدموع، هي دموع الفرح أن الله أمدني بالقوة لأملأ كلمة الحق ودموع الأسى لأنني كنت على يقين من أن أكثر من نصف القاعة ضد العزل.

«ما الذي حدث بعد ذلك؟

«كان التصويت في نهاية ثلاثين ليلة من اجتماعات اللجنة التحضيرية، ثم انتقد المؤتمر العام، وقد بلغ عدد أعضائه ألفاً، وقد انتظرت ثلاثة أيام أتابع اتهامات المؤتمر وفي اليوم الرابع طلبت الكلمة، فلم يعطني الأمين العام الإذن بالكلام.

ثم فوجئنا بهرج ومرج يهينان المؤتمر، وفيهما أن مؤامرة اكتشفت لأغتيال عبان ناصر، وأن أحد المتهمين هو شقيق صلاح نصر، وفي يومها وبعداً إن صلاح

نصر أعطى أخاه مستحسناً وطلب منه أن يدخل الغرفة المجاورة وأن يقتل نفسه، وقد كان.

(٦)

الإسلام والديمقراطية

هل يمكن تسمية النهضة أن تستأنف توجهات الإصلاح الديني، مرة أخرى؟

وقد سمعت الإشارة إلى أن خالد محمد خالد ليس مجرد «مصلح ديني»، وإنما هو في أغلب مراحل حياته ظل مصحياً إلى جانب ذلك بالإصلاح الاجتماعي والسياسي. وهو في جوهره الإصلاح الليبرالي، حتى وهو ينادي بالاشتراكية «الرشيدة» أو «المعتدلة».

ولكن المأزق لأسام هذا الفكر قد وكب التطورات التي وقعت لثورة يوليو. لقد «استغنت» ثورة يوليو عن فكر الإصلاح الديني، واكتفت بالإجراءات الاجتماعية. وعندما واجهت السلفية الراديكالية «استغنت» بالتهور البوليسي عن المواجهة الفكرية - السياسية.

وكان من الممكن لخالد محمد خالد - بعد محاورات اللجنة التحضيرية - أن يقود تياراً وطنياً تقدمياً في الفكر الإسلامي المعاصر. وكان - نجوم هذا الفكر من مختلف الاتجاهات والأجيال حاضرة: من أمين الخولي ومحمد أحمد خلف الله إلى مصد أبو روة والغزالي حرب ومساعد جلال. ولكن سلطة يوليو لم تدرك أهمية وجدوى هذا التيار حتى فلت الأول.

وفي العهد الساداتي كانت المسيرة البديلة قد بدأت زحفها تحت ستار «سيادة القانون». كانت هزيمة ١٩٦٧ قد حرثت الأرض أمام السلفية الراديكالية في المقام الأول وللبرالية

في المقام الثاني. ولكن السلفية الراديكالية هي التي انفردت بالساحة، فلم يكن ممكناً لليبرالية أن تزدهر في ظل التطور الاجتماعي المسمى بالانفتاح.

ولأن بداية الأشياء لا ترسم بالضرورة نهايتها فقد تلاقضت شعارات العادات التي ألزم بها أمام الشعب والأمة مع وقائع الحياة، فأكلته السلفية الراديكالية في لحظة للتقاطع المادة بين الحلم والواقع.

ولم يكن ممكناً لليبرالية الدينية أن تثبت أقدامها في هذه الأرض المعبى بالمثغيرات الراديكالية: قطاع من الرأسمالية يتحول إلى كمبرادور يطمح للإنتاج إلى عمل طفولي هو السمسة والتخريب وتجارة العملة. وقطاع من السلفيون ينطف بالدين إلى الطائفية، ومن الطائفية إلى الإرهاب.

من جديد يرى خالد محمد خالد نفسه كما لو أنه عاد الكهنوتي إلى أيام الملكية: الرصاص والاعتصالات الفردية والظلم الاجتماعي الفادح.

ولكن الزمن كان قد تغير، وأصبحت بعض القيادات الإسلامية، هي ذاتها صاحبة الشركات الانفتاحية المسالقة وكانت لاتزال ظاهرة جديدة كلياً ومتشعبة: البعض يدخل البرلمان والبعض يتاجر في ودائع الفوائد والبعض يقتل ويدخل السجون.

وعاد خالد محمد خالد يكتب عن الديمقراطية والإسلام في مناخ يشبه الماضي، ولكنه لا يعيد سيرته، فلا شيء يعود كما كان.

«بالنسبة للعمل العام، لم يظهر خالد كثيراً بعد حوار اللجنة التحضيرية، وانشغلت بكتابة الإسلاميات»

«الكتابة بعد ذلكها عمل عام. ولكني حرصت دوماً أن أكون من الناس الماديين

وكانوا قد اشتدوا لشل ما أسمره المناصب القيدانية ضمنوية الاتحاد الاشتراكي فلم يصدت قد أنلي قسمت طلب ضمنوية أو دفعت اشتراكا أو وقعت أية ورقة خاصة بهذا الموضوع.

وذات مرة التفتت بخالد مجيب الدين ومجدي خمسين الذي بادر إلى دعوتي في مكتبه على فنجان شاي. وقد لبثت الدعوة فإذا به يفاخمني في أمر التنظيم المثلثي، وأن جمال عبدالناصر قد طلب إليه أن يضمني إليه، فاعتذرت له بأني.

ولكن يبدو أن معرفتك بالسادات التي بدأت مع بداية الثورة لم تستمر حتى رحل عبدالناصر وجاء هو رهبما للجمهورية.

« كان السادات يردد كثيرا: أنا مسئول عن كل ما حدث في عهد عبدالناصر، وأنا مسند للمجاعة، وكأنه يصر في لا وعيه بأنه مسئول، ولو بالصدى، أو أنه كان يقول هذا الكلام من قبل الاستيلاء على السلطة الحقيقية هي أن سمعت السادات طيلة المرحلة الناصرية يكشف عن طبيعة الرجل، وهو أنه لم يكن نهائيا للفرض فيلق وإنما هو صاحب طبيعة استبدادية تكيف مع الحكم الدكتاتوري في من يرضى بالحكم المطلق ويتمايل معه أين سمرة رجل طريح، بل هو رجل مسند لأن يكون ملكا مطلقا إذا واتته الفرصة، بل لعله متوكل في الحكم المطلق لدرجة الإبهال، انتقاصا لسيادة الإحشاء. بالإضافة إلى أن السادات رجل يحب الترف، وهذه الطبيعة خطيرة على صاحبها إذا حكم وعلى المحكومين في وقت واحد. والفرد الموهى يتحول لدى صاحبها إلى طرف سياسي، أكبر قدر من السيطرة. ثم إن تاريخ الإبهالات لا يتجسد لنا قبل الثورة شأننا فهو كإيهاب بل مستمرا يلهو إلى

الاعتقالات. ولذلك كان مثلا ومخاضا حين تسلل السلطة وزاح يشرق على حرق أشربة الإبهات وهم سجن مصر، لأنه في الحقيقة لم يحمل بين جرائمه أي ولاه للمفوقراطية. حين قامت حركة الطلاب عام ١٩٧٧ جرؤ على اتهامها من منصة البرلمان، تصورا.. دول عاززين يجرقوا القاهرة، كان كثرها لدرجة الاتفاق، وهي ليس كذا على الأفراد بل على الأمة.

ولكن انصاره يقولون إنه حذر المصافة وأسس تعدد الأحزاب.

« كان الاضطراب من التدريب ينفعه إلى محاولة الديمقراطية بالسماح للسبب أن تهيئ تذكرى عبد الناصر ونيل لراه. وهو نهج ونيل وسادسان هوى في نفعه كما أثبت في كتابه «البحث عن الذات» حيث قال في عهد الناصر أكثر وأبعد مما قال خصومه، وعكس ما كان يقوله وعهد الناصر بعد حي، ولكنه هو صاحب القول المتأخر الذي يجرى رأسه أو يلبس بنيه أنا الفرح، وعيدنسا كيان بعض الدواب المرحومين وما يرضون سيادته، كان فصلهم من الجاني أو يرحل المرحوم كله ويمن أجسار سيادته. والسادات هو الذي أسند هذا من عام ١٩٧٤ للقوانين السوية السبعة تمت بمحبات مؤيدة واستبدادات أكثر لثبات، فيها قانون الجمهورية الديمقراطية وذلك قانون السلام الاجتماعي وذلك قانون للمعبد، والإشهاد في محكمة القيم، إلى آخره. وفي مستحضر ١٩٨١ قبل مجيئه بشهر استبداد في المثلث أكثر من ١٥٠٠ سياسي من كافة الإبهات والأجيان والبطالين ومن الممارقات المرحلة أن الرجل الذي بدأ جهده بالمساقاة لسيادة التهجس هو الذي قال من منسية البرلمان «أنا من جنس سرات يتحول لونه».

شهادة

« كان من الضروري أن نخلص من آثار هذه المراكز التي ظلت جامعة فريق الصدور سنة بعد سنة تجسبت بأفكار الناس تزرع الغروب في الإنسان المصري وتصل الحداثة وتطبع المعقد وتؤيق الناس من ألوان القهر والجهنم ما لا طاقة لهم به وتصرهم من أهم مقومات الحياة وهي الحرية.. فأمرت بجرق جميع شرائط التجسبت التي موجودة في وزارة الداخلية.. وكان هذا رمزا لإعادة العروة إلى الناس.. فقد أمرت على الفور وإخلاء جميع المعتقلات وتحرير الاعتقال وأعلنت أن لكل مواطن الحق في أن يعلن أو يقول أي شيء من ظل سيادة القانون».

ألور السادات ١٩٧٨

«البحث عن الذات» ص ٣٥

شهادة

بذلك ضللت الانتفاض الكبيرة فجر يوم ٣ ديسمبر بعد أسبوع واحد من عودة العبادات من واشنطن حملة اعتقالات واسعة شملت ثلاثة آلاف شخص.. ولم استطع أن أتيهم حجم عملية الاعتقالات ومداهم الحقيقي إلا عندما وصلت إلى لندن ضمن تمثيليين فإذا أنا أواجه في ساحة الاستقبال الجماهيرية له أكبر تجمع سياسي كان يهتف على البال.

محمد جبريل

« في «دراب القصب» ص ٤٧٧، ج ٣ في الفترة الساداتية برزت على السطح البهيرة التي تتخذ من اسم مصر لائقه الجوروية، فركزت على القول بأن المحاربة المصرية صمها سبعة آلاف سنة وكان كالأهل القديم هو وحسين فوزي من مستغنية الذين دعسوا الفكرة لأنها جزء من

بنائهم الأيديولوجي. غير أن هذا البناء في الماضي لم يكن معادياً للفكرة العربية، ولكنه في العهد الساداتي اتخذ موقفاً مضاداً للترقية العربية مبرزاً الصلح مع العدو الصهيوني.

في ظل فكره الإسلامي، كيف ترى عروبة مصر؟

« ينتمي إلى التاريخ البشري موكبا واحداً، قد يتكون هذا المركب من مجموعات أو قبائل، ولكن هذا المركب يتجه في شعوب حينا ويوضح أحيانا نمو هدف بأسلوب دعاء مازكين. مع بعض التخلفات. حركة التاريخ. وقد تكون هذه الحركة هي للتقدم أو أن أختاتون أو حصارى أو موسى أو المسيح، كان في عصورهم إسلام متطور كالإعلام في عصرنا، لأصبح الرجلان البشري موحداً والغايات الإنسانية واحدة. لا ينفي ذلك ألا يكون هناك خوارج على المركب، ولكننا نكلم عن المجموع. وما أن الوسائل التكنولوجية المتطورة لم تكن قائمة في تلك الأزمنة، فقد تكونت للتاريخ ذكورة بديلة تعطلت بالقيم الأساسية الجبرورية في كل تشريع جيد ظهر على الأرض، وفي كل نضال سياسي جيد ظهر على الأرض، وفي كل عطاء للبنى أو فيلسوف أو مفكر مصلح ظهر على الأرض، لذلك كنت أجد أي فارق يذكر بين مصر في عهدها الفرعوني أو في عهدها القبطي أو في عهدها الإسلامي. كل هذه المراحل استجابات طبيعية لحضارات متعددة تعمل لحساب المستقبل البشري. إلى أين بروحة الوجود الإنساني دون الدخول في متاهات العلاج. مصر الفرعونية أثرت نفسها بمصر المسيحية، وكلاهما ورتقهما مصر العربية والإسلامية، لذلك حين تسألني عن مصر والعروبة، أقول لك إنه أمر طبيعي، فقد دخل الإسلام مصر والعالم ببسته نداء الجدعة، وإن فالحضارة العربية الإسلامية

قد امتصت كل الحضارات المصرية السابقة عليها سواء كانت أصيلة أو وافدة. وقد أمتت الحضارة العربية الإسلامية حضارة أصيلة إذ بقيت ألفاً وأربعمائة سنة متصلة تشع على العالم. الأزهر أقدم جامعة. الأندلس معلمة أوروبا.

هذا على الصعيد الحضاري العام، ولكن على صعيد المسألة القومية والهوية الوطنية، فلعل الأمر يحتاج إلى تدقيق أكثر. ثورة ١٩١٩ بلورت في الوجدان الشعبي الوطنية المصرية بمفهومها الحديث. ثورة ١٩٥٢ بلورت القومية العربية أي انتماء مصر إلى الأمة العربية.

هذه تصديقات رسال عنها أصحابها، أما عندى فمصر هي مصر التي استقبلت التوحيد من النصر الفرعوني، وبنت حضارة شامخة، واستقبلت المسيحية فشدت كنيسة خاصة بها، فهي مسيحية مصرية، واستقبلت مصر الإسلام من العرب، فالمصرية هي الإسلام والإسلام هو العربية. ولولا الإسلام ماسمع الناس عن العرب، وبالزعم من أن لهم تاريخاً. العربية والإسلام إن لا يزيدان مصر وقرميتها إلا وضاعة.

رأى (١)

«إن المجتمع الذي نعيشه اليوم يحكم الميلاد. والذي كان ذلك يوم جزءاً من الأمة المسلمة العثمانية، يبع كغيره من المجتمعات الجاهلية الحاضرة يشقى أشكال الانتماء وصورة. وما تلا الفقة الحاكمة فيه تردد على مصامع الناس في إلحاح لرح شعارت من نوع القومية العربية، أو الوطنية المصرية، أو ووحدة وإدى الليل، أو العالم الثالث، ولم تجد هذه الفقة الحاكمة صمعية في العطور على من يجيئون لها صياغة الشعارت، وصناعة النظريات وتجارة الكلمات ممن

يسمونهم بالمثقفين وأهل الفكر. فأسهب هؤلاء في الصياغة والصناعة والتجارة، حتى أصبحت هذه الشعارت. تحت مظان الإلحاف والإلحاح. جزءاً من الوعي البدهي العام في المجتمع، لقد أصبح في مرتبة المصلمات عبارة مثل قولهم «مصر قبل كل شيء». ويغض النظر عن السياق الشكلي للصياغة اللغوية، فإن المعنى المفهوم من العبارة يعطى إطلاقا غير مقيد لشيء مافى للقبيلة والقومية. إنها قبل كل شيء آخر، وفوق كل شيء آخر، وهم يقتصدون بذلك ضمن ما يقتصدون أن العمل لمصر. إن صدقوا. فمفهوم العمل للدين، لأن مصر بزعمهم المصريين أيا كانت أديانهم وشعارت أن مصر عديم هي الأول والآخرة، وفي ملهى الغايات والأهداف...

... والمسألة عندهم تتخذ شكل الصياغة التالي: إن مصر أمة عريقة، يعيش شعبها فوق أرضها منذ آلاف السنين. وهي تواجه مشكلات شتى في الدواهي الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدولية، وهي لذلك تطالب أبناءها أيا كانت أديانهم بالعمل من أجلها، حتى تتمكن من المضي قدماً في طريقها نحو المجد، اقتصادياً واجتماعياً وسياسياً ودولياً ليصنى لكل مصري. أيا كان دينه أياً. أن يتمتع بشمار مصر.

وما هكذا تصاغ المسألة في الإسلام.

... إنه هدف واحد محدود صريح، أقل هذه سبيلى أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى، لا إلى مصر العربية أو مصر القومية أو مصر المجد أو مصر الثورة كما سميت ذات فترة ككيبية من فترات اللعاسة الجاهلية.

عبد الجواد بس ١٩٨٦

«مقدمة في فقه الجاهلية المعاصرة،

ص ١٧٨ - ١٨٢.

• هل أفهم من ذلك أن العروبة والإسلام شيء واحد، أم أنهما شيان متمايزان مرتبطان بأكثر من رباط؟

* هناك ظاهرة يتخذها بعض الناس دليلاً على أن الأديان صناعة بشرية، ويتخذها الآخرون على العكس دليلاً على أن الأديان مرسى بها من الله. إنها ظاهرة الأنبياء الذين ظهرُوا في مطلقنا. كونفوشيوس لم يدع النبوة في الصين. وبوذا اخفى نبيث عن الحقيقة وعاد إلى قومه يقول «لأعرف شيئاً عن سر الإله، ولكنى أعرف أشياء عن بوذا الإنسان». في مطلقنا ردهما ظهر الأنبياء الكبار، والعالم كله لا يمتدح بسمارية الأديان إلا للأديان التي ظهرت في هذه المنطقة.

الحد يقول لماذا لم تظهر هذه الأديان وهؤلاء الأنبياء في أماكن أخرى. وللمؤمن يجب لأن هذه المنطقة لها ميزاتها، وقد كان الله سبحانه يقول لكل نبي عليك البلاغ وعلينا الحساب.

المرورية إذن هي الرعاء. وتأمّل رسولا يحيى وتبعه مئات الملايين إلى اليوم، ويستنهض حضارة شامخة مضيئة وقت أن كانت أوروبا في أظلم المصير. إن العامل الروحي في الحضارة هو روح الحضارة. أى أنه لو لم تكن النهضة الأوروبية رد فعل الكنيسة ومظالم البابوية، وكانت على العكس فعل إيمان بروح الحضارة لاستقبلت حولها من البشر أكثر بكثير مما تستقبل اليوم. ولتجاوز تأثيرها الجانب السادى الذى يطور إلى اليوم، ولكنه التأثير المحدود. لا حضارة بلا ضمير. في هذه المنطقة ظهر الرسل الذين يحملون مضاعف اللور أمام المثل فالحضارة في بلادنا لها روح وضمير من الإسلام والمسيحية وكل كلمة حق من السماء.

• هل معنى ذلك أن حضارتنا وهويتنا القومية تختوى على المسيحية والإسلام معاً؟

* على سعيد «اليبورع، أو النص الإلهي نعم، وعلى سعيد الحياة الواقعية التي عاشها المسيحيون والمسلمون جنبا إلى جنب في هذه البلاد نعم وألف نعم. إن الحروب القادمة من الخارج والبلاد التي امتدت بنا في الداخل، تؤكد يومياً ومنذ مئات السنين أن المسيحيين والمسلمين في وطننا قد عاشوا الحياة بأبعادها المختلفة في إطار حضارة واحدة مشتركة، شعباً واحداً وأمة واحدة.

إذنا لم نعرف حكاية الأقلية والأغلبية الدينية هذه إلا من الإنكليز. بينما الحقيقة هي أن المسيحيين حاربوا في صفوف الشعب الواحد ضد الحملات الصليبية وضد الاستعمار الغربى الحديث وضد إسرائيل واستشهد منهم ما لا يقل عن الشهداء المسلمين. هذا واقع. وكان كرومر هو الذى قال إن بريطانيا تسمى الأقباط فكان الأقباط هم الذين لعنا الإنكليز وخطب سرجيوس في الأزهر يقول «لو أن مصر احتاجت لأميرين قبطي لتحريرها لما تردد للمسلمين عن الاستشهاد». وكان الأقباط هم الذين طُلبوا من سعد زغلول ألا ينص الدستور على نسبة تمثيلية لهم في البرلمان، وكان الأقباط للذين هددوا يوسف وهبه باشا - رئيس الوزراء القبطي - أن يستقيل لأنه مرفوض من الشعب. وهكذا وهكذا.

وموقف الإسلام كنص إلهي وموقف الرسل وأخبار المسلمين يؤكد هذا المفهوم الذى أقامه. والظلم الذى يقع هنا هو هناك كان يقع على الشعب مسلميه كميحييه.

لذلك فحين شعب واحد وأمة واحدة وحضارة مشتركة. وأى خروج على ذلك ليس من الإسلام ولا من العروبة ولا من مصرى شىء.

وليت صدقة لذلك أتى كذبت «محمد والمسيح»، «معاً على الطريق، أحد أهم مؤلفاتى، وأتت وضحت في كتابى «لكنى لاتنحروا فى البحر، هذه الآية من الإنجيل «اعرفوا الحق، ثم لتبهوه... وسيجعلكم الحق أحراراً».

رأى (٢)

«إن المسيرة للتاريخية الواحدة للشعب المصرى - مسلمين وأقباطاً - واختلاط دماهم في معارك التحرير الوطنى هي تسيير للوحدة الوطنية الراسخة وتناج للمزاج الذى لا يعرف بطبيعته التعصب ويميل بطريقته إلى التسامح ويدرك بساطته أن الدين لله والوطن للجميع».

إن الديمقراطية هي الضمان القوي ضد الطائفية، وهي صمام الأمن ضد نزعات التعصب، كما أن اكتمال الصحة النفسية للمجتمع واختفاء للتناقضات فيه هما الجو الملائم لإقرار روح المصلحة الاجتماعية بين أبناء الوطن الواحد، كذلك فإن توافر مناخ ليبرالى تتمتع فيه الآراء المختلفة بدرجة عالية من الاهتمام وحفاوة الاستقبال تمثل دعامة أساسية للوحدة الوطنية، فالمشاركة السياسية الواسعة والإحساس العميق بالانتماء للتراب الوطنى كلاهما بديل لسلطات التعصب ونزوات الطائفية... وليذكر الجميع دائماً أن مصر عرفت في تاريخها العريق اندانات المختلفة، وكانت ملاذا لأصحاب الاتجاهات المتعددة وجرى فيها الحب والتسامح مجرى نيلها المجيد عبر راديه للتأيد.

مصطفى القلى ١٩٨٢

«الشعب الواحد والوطن الواحد، من ١٩٣٠»

رأى (٣)

«إن اتجاهات تسييس الدين بالطف والإرهاب بدأت في مصر منذ أواخر عشرينيات هذا القرن، إلا أنها وجدت مذقة قذرة في تيار نشأ في شبه جزيرة الهند ما أعجزه تبريرا عقائديا لها، ومفاهيم موسوعة لحركاتها. وفيه جزيرة الهند منطقتا الميناءات الحسنة والمتعارضات الحديثة. وتخيصة ظروف تاريخية معقدة، فقد نشأ فيها تيار إسلامي قناعت فيه مركبات النفس ومشاعر الاستطهاد وأساسين الأفكار وكراهية الاستعمار وعصمة الإسلام، فأدى رد الفعل - مع من لا يتركه طبائع الأسور، ولا يتصلق منطق الواقع ولا يتسلم حركة التاريخ، ولا يتبع أسلوب لعل ولا يشرب روح الدين - إلى كل ذلك إلى التردى في المبالغة العنيفة والتعصب البالغ والقتال الشديد. وهذا النحر إلى تصور مطلق على طبيعة متفوق على ذاته وحدها، منطوق على خيالاته وأوامره، فيه جسد وحده، مما إلى صلابته التعجر أدنى منها إلى شدة لفق.

ولقد تزعم هذا الاتجاه أبو الأعلى المودودي... وقد تشكل هذا التجمع الفائق وبذات الأسلوب المضطرب إلى مصر في الستينيات نتيجة ظروف تكاد تماثل الظروف التي نشأ فيها في شبه جزيرة الهند، فظهر في كتاب «معامل على الطريق»، وهو كتاب يعرض ذات التدبير العقائدي والتسويغ المرمكي بأسلوب باغت، يفتقد حدة مسدوره وغلظة منجمه، وإن كان ينتمي إلى النتائج نفسها. ثم ظهر هذا الفهم أخيرا في جماعة تميزت بالحدة والغلظة والنفذ الذي واكب ظهوره في شبه جزيرة الهند، والذي ربما كان متوقفا مع هذه الظروف، لكنه على اليقين متناقض مع طبيعة الشعب المصري متعارض مع روح الإسلام.

سعيد العشماوي ١٩٨٧

الإسلام السياسي، ص ٢٤ و ٢٥

«والآن هناك عديد من الجماعات والتيارات الإسلامية التي يدرجها بعضهم حينها تحت عنوان المصحوة الإسلامية وأحيانا تحت عنوانين الأصولية والسلفية الراديكالية وغيرها. ولقد تخلصت بمؤلفاته عن الإسلام وعن الدولة في الإسلام وأقنعت بما قبله بعضهم برفضه بعضهم الآخر، وفي سطحن تصور تطبيق الشريعة الإسلامية إلى شعار يجمع الكل، وقد اختصر الشعار في «الإسلام هو الحل»، فكيف تقرأ هذه المتغيرات الإسلامية؟

«كان يمكن لما يسمى بالصميرة الإسلامية أن يحد بالتغير المنهج على الجميع ولا يزال هذا ممكنا إذا جيب الله بعض فصائل هذه الصميرة الجهل بحقيقة الإسلام، ثم جنبهم العنف في تبليغ الدعوة أو تعذيب الشريعة. إليهم بالجهل والطف ويحفظون الإسلام أليزا هرايعة ما يكون عنها. ويقتض أسدفاكنا الذين يترجون أميركا يحدوننا بعد عن فهم أن تنظيميين الأميركي وأقول مجملات خاصة يطالها الندود الصهيوني، وهي لا تجد الآن ما تشهر به سوى الإسلام والطف. هذا الشباب أو عرب الإسلام حقا أظهر نفسه من هذه الأراجاس، الإسلام لا يتركه مطلقا على عقيدة ولا على عبادة. لا إكراه في الدين، قد تبين الرشد من الغي. وحتى حين يكون الحاكم المسلم في بلد ما هو بعض الأحزاب التي عن الشريعة لا يجوز الخروج عليه لهذا السبب والرسول عليه السلام قال للمصاحبة ذات يوم: سيكون فيكم أمراء يعرفون عنهم وتكفرون، فمن أنكر فقد سلم وزئ قالوا يا رسول الله ألا نقاتهم. قال لا، ما أقاموا فيكم الصلاة. أي ما دام هذا الحاكم السوء يترك الطريق بين يديه، والمسجد مفتوحا، فلا تخرج عليه. وتغيير

المذكر بالقوة من حق السلطان وحده، ولا بالبدلغة يتحول الوطن إلى غابة. أما التغيير باللسان فمن حق الفقهاء والفقهاء هو كل من تلقى في الدين، وأيسر المشايخ المعتمدين وخدمهم. ويبقى من يغير المنكر بقلبه إذا لم يكن سلطانا ولا قتيلا.

«هل قرأت بعض أدبيات التيار الإسلامي؟

«إلى أنكلم عن تيار العنف بين هذه الجماعات... والذي يلقنهم العنف للأبف م بعض الدعاة... فحتى هؤلاء الدعاة ومنهم الكثير إذا سألتهم على أية ضرورة تريدون الحكم، يقولون لك الشورى، فمقال؛ وما هي الشورى؟ يقولون همما كان عليه الأمر أيام أبو بكر وهشام وعثمان وعلي. وبذلك يعرفون عهد الخلفاء الراشدين، لأن جوهر الديمقراطية أو صموهها كان موجودا، ولكن كيف أستطيع أن أطالب في ذلك الوقت (بصدر الإسلام) بالتخاضات على درجة أو درجستين أو بزمان، ولم يكن هناك نظام ديموقراطي في العالم كله؟ وكيف أستطيع أن أطالبه بحرية الصحافة، ولم تكن هناك حرية صحافة؟ أو تعد أحزاب.

«ولكن ألا يختلف رأيك في الإخوان المسلمين اليوم عن الإخوان في الأمس حين كان «الجهاز السري» هو سلاحهم في تغيير نظام الحكم؟

«أرجو من أصمالي، فصلحهم ومضلة الوطن ومصلحة الإسلام أن يكونوا قد طلقوا طلاقا بالنا كل عمل سري، وأرجو أن يهضموا الشورى بمعناها الديموقراطية الحديث، وإن يلزموا أمام الناس برفيقة أو بهرنامج. فإننا نرفض أن يقول لنا أحدهم إن الشورى غير ملازمة، ولا أصبح مبنها «فنازية». ولم يحدث قط أن لأرسول عليه السلام قد أعطى الشورى ظهوره، حتى في

شعره الخاصة ولما حدث، «حديث الإله» بالنسبة للسيدة عائشة رضي الله عنها راح يستشير بعض أصحابه في أحسن شئونه. وفي الحسب، حيث تطلب أحدث الديمقراطية إجراءات استثنائية - بمعنى حصول رئيس الجمهورية أو رئيس الوزراء صلاحيات إضافية لا تعارض مع جوهر الديمقراطية - بينما الرسول عليه السلام لم يطالب بمثل هذا الامتياز منذ أربعة عشر قرناً، بل رضخ لقرار الأغلبية في غزوة أحد بالرغم من تعارضها مع رؤاه.

لذلك نحن نطلب من الإخوان أو من الجماعات أو من ينادي بالشريعة والإسلام أن يفصل لنا معنى للشرى قبل أي كلام آخر.

وثيقة

قام خالد محمد خالد أكثر من مرة بتفصيل وتكثيف رأيه في الشورى. ولكنه في ٢٨/٤/١٩٨٨ نشر في جريدة «الوقد» هذا التفصيل على النحو التالي:

(١) إن الأمة مصدر السلطات، بما فيها السلطة التشريعية فيما لا يهاض أو يعارض نصاً قطعي الدلالة.

(٢) وإن الأمة تختار رئيسها في الانتخاب حر - لا في استفتاء مفروض.

(٣) وإنها تختار بملء حريرتها نوابها وممثلها في برلمان حر رشيد.

(٤) وإن للفصل بين السلطات ضرورة لا تنهض الديمقراطية بدونها.

(٥) وإن قيام معارضة برلمانية قادرة على إسقاط الحكومة إذا زافت ولحققت أمر محترم.

(٦) وإن تعدد الأحزاب بلا قيود ولا كوابح من أركان الديمقراطية.

(٧) وإن حرية الصحافة، شكلها وتحريرها وإدارة، حتى يرفض كل قيد أو وصاية وكذلك حرية الفكر والرأى والاعتقاد.

يضيف خالد محمد خالد إلى هذا النظام التنموي بعض المواد اللازمة:

كل قانون قائم أو قائم يخالف روح الدستور أو أحد لمصومه فإن قرار إصداره يحمل حماية بطلانه.

« الأمة المصرية أمة واحدة، وجميع مواطنيها سواسية كأسنان المشط، وكلهم شركاء في نفس العقيق ونفس البراجبات.

« لما كان مجتمعنا يعيش في ظل الإسلام منذ أربعة عشر قرناً، فلا بد من أن تستعيد الشريعة الإسلامية نفوذها ويستمد المجتمع نورها متوسلين في تحقيق هذا بالغهم المستدير والاجتهاد الحر واحترام المعاصرة.

« كل ولوب على الحكم، وكل تفسير بالقوة والخلف لنظامنا الديمقراطي المسطور في دستورنا والنظم لحياتنا له عقوبة واحدة هي الإعدام بعد محاكمة عادلة.

- ولكن هذا التصور لنظام الحكم، هل ترتضيه التصورات الإسلامية الشائعة الآن؟

« كنت أكتب بعض المقالات عن الديمقراطية في «الشرق الأوسط» و«المصور» حين رد على شيخ يدعى أحمد محمد جمال يقول: لا ديمقراطية في الإسلام، كيف لتطبيق ديمقراطية بلد كبريطانيا يرزى فيها الوزير بسكرتيرته؟ ولم أفهم العلاقة بين الديمقراطية والازنا، فلأدق ديمقراطية نظام سياسي، وقد وقع للزنا في عهد الرسول.

- على أية حال، فقد دقت الديمقراطية هذا الوزير للاستقالة.

« ردت عليه فقلت: يا شيخ جمال لا تبتس، قلاني أعنتك أنه يوم أن تطبق

الديمقراطية فإن نجلب معها الوزير للزنا ولا سكرتيرته الصناء.

- كيف ترى الديمقراطية في العالم الإسلامي؟

« في بعضه هي ديمقراطية شائعة مشوهة مسوقة، وفي بعضه الآخر لا ديمقراطية على الإطلاق، بل دكتاتورية سائدة. وحرية الفكر المتاحة في مصر بلا نظير في مملكتنا، ولكن حرية الكلمة وحدها ليست هي الديمقراطية. دستورنا الراهن لا بد من تغييره أو تعديله، ولابد من إلغاء القوانين القسطة المعادية لجوهر الديمقراطية.

- في ضوء رؤيتك الإسلامية للديمقراطية، كيف ترى الوضع الإسرائيلي في المنطقة؟

« إسرائيل ببراياها ويخطوطها المعلن دولة مختصة عدوانية متسعة، وستظل مقترحة الشهية تقسم كل شبر في أرض عربية أو إسلامية إن استطاعت. ولكم تذكر أن روزفلت رئيس الدولة الكبرى قد انحنى جانباً بالملك هيد العزيز آل سعود وممس في أنفه: اليهود يسطرون ليديك لشراء «خبير»، واستطرد لإغراء الملك العربي: ولك ماتريد، حدد أنت الزم. فما كان من الملك عبد العزيز إلا أن قال للرئيس الأميركي: وماذا خبير رحدها، فليأخذنا الباهي. وربما لاتعرف أن لي عبارة مشهورة بمناسبة كامب دافيد فقد قلت حينذاك إنه رغم قسور هذه الاتفاقية وتكازلاتها ليس فيها غير عيب واحد، هو أن الطرف الثاني فيها: إسرائيل، التي لا عهد لها ولا صدق معها.

- كيف ترى المصانف الإسلامية؟

« الإسلام يحرم الربا والاحتماد السوقياتي وأوروبا الشرقية لا علاقة لهما

الآخر من إجابيات ويسمونها
بأسماؤها.

* لا فرق بين أن نستعير الدبابات
والطائرات والتلفونات والسيارات من الغرب،
بل ومختلف تفاصيل حياتنا المادية الحديثة،
وإن نستعير منه النظام السياسى الديمقراطى
الذى هو تطبيق مفصل ومبين لمبدأ الشورى
فى الإسلام. ■

خباره، وكأنه يتكلم عن يومنا، والغريب، أو
ربما ليس غريباً، إن بعضهم أودع اللوائح فى
مصارف أميركا وسويسرا بالفائدة. ولما سألوا
لماذا فطمح ذلك وألتم مسلمون أجابوا: لأن
السدة كانت خاسرة ولم نرض أن يخسر
عمالنا.

« البعض يأخذ عن الغرب أسوأ
مساقيه ويرفع فوقه راية الإسلام
هاليا، ثم يستنكر ماأخذ يأخذه البعض

بالإسلام، ومع ذلك فهم يرون الريا استغلالا
حسب النظرية الماركسية، ولكن فى التحليل
النهائى ليس هناك تعامل نقدى فى العالم بلا
فائدة، حتى فى الدول الاشتراكية. كل قرش
يدخل جيبك أو جيب شيخ الأزهر لم يفلت
من الريا. وهناك حديث سمع للرسول
كالنبوة إذ يقول عليه السلام، «أتى على
الناس زمان يأكلون فيه الريا جميعاً، فمن لم
يأكله صراحة أصابه من بخاره أو من

الفكر والخيالات

النقد العربى وأزمة الهوية

١٠ النقد العربى وأزمة الهوية - الندوة، ٧٨ وحدة الفنون.. مشابه ومشارك،
رجا. عيد ٨٤ اللسانيات ونظرية الأدب، احمد درويش. ٩٠ التحولات
المجتمعية والشكل الروائي، عبد الرحمن ابو عوف. ١٠٠ المقدمات الغائبة،
محمد فكرى الجرار. ١١٦ أزمة الدراسات العربية المقارنة، فخرى صالح.

النقد العربي وأزمة الهوية



هشام عيسى الصوي

منذ مطالع السبعينيات
والنقد العربي يعاني أزمة،
هي أزمة تحلل البناء
الاجتماعي وتمامه دون
تحديد أو تفصيل. ومع صعود
روح الاستهلاك لمنجز
الحضارة دون المشاركة
الجزئية، ودون الاستفادة
الحقيقية، أو معرفة ماهية
التقدم لدى الآخر، عوامله
ورؤاه، انحدر العقل العربي
إلى هاوية النحل والتقليد دون
التحديث.

ق والنقد الأدبي هو أحد
أركان البناء العقلي في
عملية الإبداع، وعندما يكون
متراجعا، وغير قادر على
الإبداع تصبح هناك أزمة،
أزمة معرفية، فالنقد هو
الفكر أيضا، يستطيع أن يشرح
ويوصل لنا رؤية الإبداع وهو
مرآة الواقع الاجتماعي
والسياسي والاقتصادي ودونه
- أي النقد - لاتتأمل العملية
الإبداعية أو الفكرية.

وإذا استطاع الناقد أن
يكون له حرية النقد سواء
للأفراد أو المؤسسات أو حتى
نقد المجتمع نفسه يكون هناك
نقد حقيقي وتقدم عقلي،
ومن ثم يستطيع أن يبرز
أوجه عمليات التحول والتغيير
في العملية الإبداعية.

وما دنا نرى أننا
تمامنا والاستهلاك، فكان
لابد أن ننهل من مناهج
غربية - على وجه التحديد -
دون مناهج، وهي مناهج
ومدارس أجنبية ولغوية
وبنيوية إلخ، كما كنا ننهل
في السابق من مدارس النقد
الأيدولوجية والتي تحولت
مع مرور الوقت إلى عقائد
صارمة. وحتى داخل المناهج

نفسها كانت هناك انتقائية
وتفضيل تيار من مدرسة على
تيار آخر من المدرسة نفسها
كما أشار شاعر عبد الحميد في
«هذه الندوة، إلى تفضيل تيار
فرويد على تيار كارل يونج
وإدراك في مدارس علم النفس
دون الإلمام بكل ما أنتجته
تلك المدارس لجميع التيارات
النقدية/ الفكرية. ومن هنا
أصبح النقد العربي عالة على
الآخر، يلهث وراءه دون أن
يتوقف لحظة للتأمل.

وبما أن المدارس الغربية
بدأت من المناهج التاريخية
ومرورا بالرومانتيكية والنهاية
بالتفكيكية وغيرها نهت في
مناخ معين، يتطور ضمن
سياق عقلي، فإن نقله
وزرعه - دون معرفة مقدماته
- أدى - في أغلب الأحيان -
إلى عكس ما أراد الناقل أو
الناقد.

وليس معنى هذا أن
نغلق أو أن نوصد الأبواب
في وجه التيارات الإنسانية،
لكننا نود أن تكون مشاركين
لا تابعين، وأن نكون في
قلب عملية الإنتاج، لا في
عجلة إعادة الإنتاج
والاستهلاك.



العقلى، وهذا ما نراه من مظاهر عشوائية فى كل أنظمة وطبقات المجتمع العربى. وهو ما نراه جلياً فى الكتابات الحالية.

وكان لابد من مواجهة فى شكل «ندوة»، عن النقد وكان للناقد سيد البحراوى، الفضل فى تقديم الورقة الأساسية للندوة تحت عنوان «التبعية الذهنية وأزمة المنهج فى النقد العربى»، وقد أثارت ورقته عديداً من الإشكاليات والاشتباكات العقلية مما ساهم فى إثراء الندوة.

وكما قال فتحى أبو العينين - فى معرض كلامه - «إن سيد البحراوى مثقف مدفوع إلى الحديث عن التبعية الذهنية فى مجال النقد بالشعور الحاد بوطأة التأثير الآخر علينا، ليس تأثيره فقط فى مجال النقد الأدبى، ولكن تأثيره ربما على مجمل حياتنا وأسلوبنا...»، وقد استطاع صلاح فضل أن يضيف - فى اتجاه آخر - لورقة سيد البحراوى مما جعل المناقشة أشبه بالورشة النقدية، وقد تساءل - صلاح فضل - عن موقفنا من النظريات النقدية،

ونحن فى «مجلة القاهرة» حاولنا منذ فترة طويلة أن نرصد ظاهرة غياب النقد، وغياب الناقد الكبير المؤثر، مع بروز القراءة الانطباعية واللغوية على حساب التحليل الدقيق والمنهجية الواضحة، ولم نلاحظ أبداً أنها مشكلة منهج أو مشكلة ترجمة لمنهج، إنما هى فى تكوين العقل الاستهلاكى المحض الذى ساد فى العقود الماضية..

ومن هنا حاولنا أن ننشئ عدداً خاصاً بالنقد العربى - على مختلف توجهاته ودون الاقتصاد على مدرسة أو تيار معين، فلاحظنا أن الحدة فى التوجه والارتكان إلى ما يحمله الناقد من أدوات يصل به إلى التعصب والعقائدية، وبالتالي يصبح الإبداع فى معزل عن النقد، الأمر الذى أدى إلى بروز التششت فى حلقات الفكر والتكوين

وموقفنا من التراث النقدى العربى، وماذا نضيف إلى الفكر العالمى من نظريات، وبذا اتخذت الندوة مساراً آخر للنقاش، ونحن بدورنا، حاولنا - بقدر الإمكان - أن نفتح النقاش بحرية، حتى نستطيع أن نرى واقعنا العقلى رؤية دقيقة، وإلى أى مدى نرى الآخر وما موقفنا منه ومن أنفسنا. وما طبيعة إشكالية «التبعية الذهنية»، كما سماها سيد البحراوى، كما حاولنا أن يكون هناك تعقيبات على الندوة من نقاد «الندوة»، أو من الذين لم يشاركون فيها وقد وصلنا من «اعتدال عثمان»، و«عبدالرحمن أبو عوف»، و«رقتان تتضمان ردوداً حول الندوة والنقد بشكل عام» و«يراهما القارئ منشورتين هنا بالإضافة إلى ورقة تعقيب سيد البحراوى بعد الندوة، ونحن بدورنا نفتح الباب للحوار حول ما جاء فى الندوة أو فى الموضوعات الأخرى التى تصدت للنقد العربى وإشكالياته وتطبيقاته على صفحات القاهرة. ■

«التحرير»



التبعية الذهنية وأزمة المنهج

سيد البصراوي

وإنجازاته المادية والتكنولوجية وهذا لا يعنى، بالطبع، أن كل ناقد لابد أن يكون رأسماليا لأن المجتمع الرأسمالي الحقيقي يقرم على التعددية الفكرية مظلما بقرم على صراع المصالح الاجتماعية والطبيعية.

فإذا عدنا إلى الناقد «في المجتمع المصرى للحوال أن نجد فيه هذه الشروط سواء من حيث للتكوين أو الوظيفة، ومن ثم الدور الذى يقوم به فى هذا المجتمع، وجننا أن هناك أزمة حقيقية تحكم هذا الوضع عند الجذور، ولأننا لسنا هنا فى سياق البحث عن مظاهر هذه الأزمة، فإنه يكفى القول بأن أجلى مظاهرها هو الأزمة الوظيفية التى تتجلى فى عدم قدرة النقد على محاربة الدور الترويجى أو القيادى، جلى نحو فعال سواء بالنسبة للمبدعين، أو الدارسين أو للمحتلين العاديين، والدليل الواضح هو أن هناك انفصالا واضحا بين التوجهات النقدية القائمة والإبداع المحقق، بالإضافة إلى التخلف المطلق للنقد إلى ذيل العناية الثقافية بصقة عامة، كذلك الأمر بالنسبة للدارسين، حيث لا نستطيع الزعم بأن التوجهات

مختلف يمشى بحياة مجتمعه وترتباتها وتطوراتها برعى وحس ومشاركة تستدعى أن يكون لديه موقف فلسفى يطن عمله وفقه ويحدد اختياراته وتوجهاته النقدية والثقافية المختلفة.

ويحكم هذا الموقف الأخير الفسفى، الوظيفة المعطاة للناقد فى العصر الحديث فهو مطالب بتوجيه إنتاجه النقدى إما إلى قراء سواء للكتاب أو للمجلة أو الصحيفة أو إلى مستمعين إما فى المحاضرة أو الندوة أو التليفزيون أو الراديو. من هذا فإنه فى هذه الوسائل جميعاً، مطالب بأن يقوم بدور توجيهى، وقيادى، والنسبة للجمهور الذى يتلقى هذا الإنتاج سواء كان هذا لجمهور مبدعين أو دارسين أو مخترقين للفن والأدب، أو مواطنين عاديين من قراء الصحف ومشاهدة برامج التليفزيون.

بهذا المعنى، فإن الناقد هو عنصر من عناصر المؤسسة الثقافية الحديثة، وربما يكون أهم هذه العناصر، وحسب تعبير تومرى [بجنتون]^(١) فإن هذه المؤسسة الحديثة هى مؤسسة المجتمع الرأسمالى بتوجهاته الفكرية،

فاحمل الناقد «فى العصر الحديث» موقعا مهما، ليس فقط فى الحياة الثقافية، وإنما فى الحياة بصفة عامة نظرا لطبيعة المكونات الثقافية التى تساهم - بالضرورة - فى تكوينه، ولوظيفته الاجتماعية التى يقوم بها فى مجتمعه.

فمن حيث التكوين، يجمع الناقد، فى آن واحد بين العالم والفيلسوف والفنان فهو من حيث مجال عمله فى الأدب أو الفن لابد أن يتمتع بحساسية فنية عالية، تؤهله لتذوق وتلقى ثم درس العمل الفنى أو الأدبى، وهذه الحساسية لا ينبغي أن تقل بأى حال من الأحوال عن حساسية الفنان أو الأديب نفسه، ونفس الأمر فيما يتعلق بلغته، غير أن الناقد، بحكم طبيعة عمله، لا يبدع عملا فنيا، ولكنه ينتج دراسة تسعى لأن تكون علمية منضبطة منهجية، مستفيدة من العلوم المختلفة، التى تتجاوز حدود النقد بالمعنى الضيق إلى علوم اللغة والنفس والاجتماع والتاريخ والسياسة وغيرها.

وهذا الفنان المنضبط علميا، ليس عالما فى معمل أو فى حجرة مظلة، وإنما هو

النقدية القلائمة الآن قادرة على إقناع الدارسين من الطلاب والنقاد الجسدد واستيعابهم استيعابا علميا، في إطارها، أما المتفقون العاديون فإنهم بانفصالهم عن الحركة الإبداعية ويهمون - وهم محقرون - الحركة النقدية بالتقصير في إقامة حلقة الوصل بين الإبداع والنقد. ولقد استلأت الصحف والمجلات والكُتب طوَال العقود الماضية بالحدث عن أزمة النقد، وحاولت أن تجد لها جذورا، فثقت في معظم الأحيان في عناصر لتصور أنها ليست عميقة بالقدر الكافي مثل القول بفشلية إدارة المجلات والصحف، أو القول بتراليها الأجيال الجديدة من النقاد وتفاعلها، أو القول بأن المناخ من وسائل النشر غير كاف أو حتى القول بأن التقسيم السلطوي يمارس على النقاد في الصحف والمجلات والوسائل السبعية والعربية بما يعوق من حرية الناقد في التعبير عن وجهة نظره كاملة.. إلى غير ذلك من التفسيرات المنتشرة.

ولا شك أن هذه للتفسيرات، كلها أو بعضها يمكن أن يكون صحيحاً بشأن هذه المرحلة أو تلك من تاريخنا النقصي والعاصر، غير أن تقديرى أن هناك جذورا أصغر ترتبط هذه للتفسيرات جميعا وتجاوزها، وتشمل مختلف المراحل في نقدنا الحديث، وهو ما أسميه غياب المنهجية النقدية أو نقصها في أفضل الحالات^(٢).

إن ما نقصده بالمنهجية هنا، هو أن يملك الناقد منها متكاملا ومتصفا واضحا، منهاجا يقوم على أسس نظرية (معرفية) واضحة تصمد طبرعة الموضوع المدرس (الأدب أو الفن) ووظيفته، وتحدد أيضا ماهية المنهج ووظيفته كما تحدد أدواته الإجرائية أو وسائله التي يستطيع بها درس الموضوع،

علميا، بما يحقق وظيفة المنهج، هكذا يكون لدينا منهج تتسق فيه أصوله النظرية مع أدواته الإجرائية وتتكامل فيصبح واضح الملامح والحدود ويتميز عن غيره من المناهج.

وبالنسبة لى اعتقد أن هذه الشروط للمنهجية هي ضرورة للوجود قبل الوظيفة، فلكى يكون المنهج النقدي موجودا لابد أن يمتلك هذه الشروط، لكى يستطيع، بعد ذلك أن يمارس وظيفته ودره فى الحياة وهى أيضا شروط للمناهج التي لا تقوم إلا على التمايز، وتقديرى للقائم على دراسات لمينة من كتب النقد العربى والحديث والمعاصرة أعقد أنها عينة ممثلة، إن شروط هذه للمنهجية غير متوفرة بنسبة كبيرة لأن معظم المناهج، لتج دائما فى الترامة بين أسسها النظرية وأدواتها الإجرائية، ولا تستطيع العمل على الأدوات الإجرائية المستمدة من مناهج أخرى بحيث تعاد صياغتها وتعديلها لتتلاءم مع مشيلتها من الأدوات، أومع الأسس النظرية، كذلك نجد فى معظم الدراسات تفرقا بين بعض الأسس النظرية وبعضها الآخر، ونجد أخيرا تناقضا واضحا بين المقولات المنهجية النظرية وبين الممارسة التطبيقية للناقد الواحد أو للمدرسة النقدية، ونستطيع بإيجاز شديد أن نرى المدارس النقدية الثلاث التي شهدنا عصرنا الحديث بعد الإحيائية، أن كلا منها، كان يرفع شعارا جديدا، بينما هو فى بعض أسسه النظرية أو فى أدواته الإجرائية وتطبيقاته، يحمل آثارا قوية من المدرسة السابقة عليه، والتي يعلن نفوذه عليها. وهذه الآثار هي، القوة لجوئ تشكك وتهم للشعار وبعض الأسس النظرية الجديدة فجماعة الديوان ومن واكبها من النقاد «التعبريين» ظلت فى

ممارساتها النقدية وأدواتها الإجرائية بل وفى بعض أسسها النظرية، أسيرة التماهى والمفاهيم البلاغية القديمة، وأبرز مثال على ذلك هو مفهوم «العلاء للرخدة العنصرية» الذى اعتمد عليه فى هجومه على شوقي، وجاء بعده من النقاد من هاجمه هو نفسه بناء عليه والمدرسة الاجتماعية التي ظهرت منذ الأربعينيات واستمرت - مهيمنة - حتى السبعينيات وقلت هى الأخرى أسورة المفهوم التجوى الذى ثارت عليه والدليل أيضا، هو تبعيةها للعنصرية، التي اعتبرت أن الرومانسيين لم يفهموا، هذا طبعها بالإنشافة إلى كثير من المفاهيم الكلاسيكية والنرومانسية التي تجاوزت مع المقولات الاجتماعية والماركسية، أما النظريات الجديدة التي انتشرت مع موجة الترجمة منذ السبعينيات وحتى الآن مثل الأدبوية والأسلوبية والدلوكية والسيمبوطية، فقد قدمت فى ترجمات مشوهة وغير دقيقة فى معظم الأحيان ومبتورة عن جذورها المعرفية والاجتماعية فى كل الأحيان تتجاوز هى ذاتها مع بعضها بعضا على المستوى النظرى، ولكنها على المستوى التطبيقي ارتدت إلى مجرد مقولات غير قابلة للتطبيق المفهوم أو المفيد للنص، بقدر ما فرضت تشوها للنص ذاته وادى كثير من نقادها، كنا نجد ومازالنا - عمه الشيخ القديم فى إهاب الصومنة الأوروبية الحديثة أو ما بعد الحديثة^(٣).

إن هذه المظاهر وغيرها كثير تشير إلى خلل واضح فى المنهجية، لم يخل منها معظم نقادنا سواء فى النقد الصمى الانطباعى أو النقد الأكاديمى وهذا بالبحر لا يفسى أن ينظر إليه باعتبارهم إنهما أخلاقيا لى ناقد أولى مدرسة، لأنه ينطبق علينا، لا كأفراد

وإنما ككيان يمثل المؤسسة التقديرية أولاً، وثقة المقيدين ثانياً، والتشكيلة الاجتماعية ثالثاً... فالنقد أو العالم لا يمكن أن يمتلك منهجاً علمياً متكاملًا ومتسقًا ومتمائزاً في ظل تشكيلة اجتماعية تعادى هذه الخصائص جميعاً كما هو الحال في مجتمعنا منذ بداية العصر الحديث، وهذا واضح على كافة المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

نحن نعيش منذ بداية العصر الحديث مجتمعاً ينادي بالإبداع، لأن الطبقة الوسطى التي كان عليها عبء قيادة هذا المجتمع لم تتحلل بهذه الصلابة نظراً لخصائصها الموضوعية التي فرضها عليها شرط نشأتها وتطوراتها، وليس هذا مجال الإفاضة في شرح هذا الشرط ولكننا فقط نشير إلى ما أجمعت عليه الدراسات التاريخية والاجتماعية^(٤) من أن البرجوازية المصرية، والمثقفون فئة منها نشأت نشأة قومية مفروضة على تطور المجتمع المصري من قبل الحاكم الأجنبي وأن تطورها أخضع لمصالح المستعمر بعد ذلك، ومعنى ذلك أنها لم تنشأ نتيجة لتطور طبيعي للمجتمع المصري ولم تع جديداً بطموحاته وآماله، وارتبطت مصالحها وذهنية مذهبها بالدمج في الفرز في طموحها إلى تحقيق المجتمع الرأسمالي والقيم الليبرالية والمستوردة والعلمية أو العلمانية، رغم بريق هذه القيم وأهميتها ألا أن وسيلة تحقيقها بمجرد نقل أو تقليد النموذج الغربي الرائد والنموذج لها، كان يعنى ببساطة نقلها، لأن

النقل والتقليد نقيض الإبداع والخصوصية وهما من وجهة نظري متلازمان فإن نقد الليبرالية أو العلمية أو الإبداع، لا يفتقر كلياً عن، أن نقصد السلفية التقديرية والاتباع، مادام النموذج السابق يحكمك، فلا فائدة ولا جديد، هذه الطبقة الوسطى المتقلدة أسست ما أسميته بالتبعية الذهنية^(٥) للنموذج الغربي في التطور، سواء في الاقتصاد أو في السياسة أو في الأنماط الحضارية المختلفة في نمط الحياة، والموسيقى، والمسرح والأدب والفن، والنقد أيضاً، بل قد نبالغ ونقول أيضاً، وحتى العلم، لأن التبعية الذهنية تتغلغل في العقول، أيا كانت طبيعة إنتاجها وتقع إمكانيات عملها وإبداعها، وتصرها في إطار احتواء النموذج أو النظرية المتبوعة، وهذه التبعية أخطر - فيما أعتقد من التبعية للنادية أو الاقتصادية لأنها رغم ارتباطها بها يمكن أن تستمر بعد انتهاء هذه الأخيرة ويمكنها أن تكرر نفسها وتزيد ما لأنها تهبط لها الأذنان والنفوس. تحلى مستوى النقد يبدو لي بديهياً أن التبعية الذهنية في أعلى مجالاتها لأنها ثم نتج من النظريات والمناهج التي أعلاها انتماءنا لها ورغم ملائمة هذه المناهج - على نحو ما - للمرحلة الفنية والفكرية والاجتماعية التي واكبها فإنه لابد من إدراك أن هذه المراحل نفسها كانت تحتاجاً لتطور مشوه في المجتمع، تطوراً مفروضاً من الخارج وأن المناهج النقدية التي لم نصلها معانداً لإنتاجها والصراع حركها، وصلت إلينا قسورها تجاوبت متساوية مع بعضها بعضاً فهدت كالموضات يمكن استبدال ببعضها

بعضاً آخر كلما ظهر الجديد منها في منبعا أوروبا، وليست علماً ممتداً، وتوارث حتى ولو عبر النقد الداخلي لمقرلاته.

بهذا الصحن أعتبر أن تعامل نقادنا مع التراث الغربي كان تعاملأ أدائياً وبراجماتياً وليس علمياً ولا أصيلاً وهو نموذج لتعاملنا مع الثقافة والحضارة الغربية، بل ومع الثقافة بصفة عامة؛ لأن مثقفينا - فيما أعتقد - يتخذون من الثقافة وسيلة للوصول إلى السلطة سواء السياسية أو الثقافية وهو تأكيد للذهنية التابعة، ليس فقط للغرب وإنما أيضاً للسلطة، فهي الهدف وهي العصب والباقي في كله - مهما تجاوزت الشعارات - وسائل وهذا هنا للممكن العميق لأزمة النقد وأزمة الثقافة عامة. ■

هوامش:

(١) Terry Eagleton on... the Function of outiasm. verro an nib london 1982-B-L0

(٢) راجع كتابنا: البحث عن النموذج في النقد العربي الحديث، دار فريجات القاهرة ١٩٩٢.

(٣) لمزيد من التفصيل راجع فصول الكتاب السابق.

(٤) راجع على سبيل المثال كتابات كل من ريشارد ميتشول؛ استعمار مصر، بينترجران الأصغر الإسلامية للرسمانية وميسور أمين، ولغوى منصور. خروج العرب من التاريخ... إلخ.

(٥) راجع دراسات: التبعية الذهنية في النقد العربي الحديث، مجلة أدب نقد القاهرة، أبريل ١٩٩٤.



ندوة

المشاركون

- ١ - لطفى عبد البديع
- ٢ - صلاح فضل
- ٣ - فتحى أبو العينين
- ٤ - شاكى عبد الحميد
- ٥ - سيد البحراوى
- ٦ - ولاء إبراهيم
- ٧ - صانح سليمان

للمعارى التى يمكن أن يدور حولها حوارنا وذلك بغية الالتزام بمنهج عدد الحديث عن المنهج.

والتصور الذى أطرحه ينبثق من أن الفكر النقدي يعتمد على ثلاث منظومات.

المنظومة الأولى: هى منظومة النظريات الأدبية، وهى التى تتطرق بمحاولة الإجابة عن الأسئلة الجوهرية المتصلة بجوهر الأدب وقد عرف تاريخ الفكر الأدبى العالمى أربع نظريات أساسية للأدب هى: النظرية الأرستية، والنظرية الرومانسية، ثم النظرية الجدلانية، وأخيراً نظريات البنيوية وما بعدها.

ولكن هذه النظريات تتطلب منهجيات ومن هنا تأتى.

المنظومة الثانية: وهى المنهجيات النقدية المتولدة عن نظريات الأدب ويمكن تركيز الحديث عن هذه المنهجيات فى مجموعتين أساسيتين.

الأولى: هى مجموعة المنهجيات التاريخية وتشمل المنهج التاريخي

تتمثل بتقديم وجهة نظر بعينها أم أنها تهدف لعرض وجهات النظر المتعددة والمختلفة؟ وقد كانت إجابتنا، أن هناك وجهات نظر متعددة تهدف لعرضها بما يفيد المحور المطروح. فلاستأذنين عظيم للشكر وجليل الاحترام والامتنان، ونرجو منها أن يصوغا وجهتى النظر الأساسيتين.

أشكركم جزيل الشكر على تكرمكم بالعضور وابتغى صلاح فضل بإدارة الندوة.

«صلاح فضل»

شكراً للصديق «غالى شكرى» على هذا التقديم وتبعية لجهده الفخلاق ودوره الطائفي ذى الأهمية الاستراتيجية فى توجيهه وتبني أكثر للتيارات النقدية سخونة وإساعلية فى الواقع المصرى والعربى بصفه عامة.

الحقيقة أن المنظور الذى تعقد فى ظله الندوة وهوالحديث عن مسألة المنهج فى النقد، وهى مسألة جوهرية تدعونى إلى أن أقترح بجموار الاقتراح المتقدم من لصديق سيد البحراوى تصوراً مبدئياً

غالى شكرى

فأرحب بالسادة الحاضرين وأشكرهم وأرى أن لهذه الندوة أهميتها فى ظل ما يلاقيه النقد العربى الآن. والحديث الدائم عند أزمة النقد وأشكر سيد البحراوى الذى كان له الفضل فى اقتراح موضوع الندوة وإعداد ورقة العمل التى تجتمع حولها اليوم وهى حول «المنهج وأزمة النقد العربى» كما أفكر «صلاح فضل» فله الفضل فى تنبيهنا إلى سؤال أساسى: هل المجلة



فيمكن للناقد أن يبدأ بالمنهج الاجتماعي ثم يتحول إلى البنيوية ثم إلى الأسلوبية دون أن يشعر هو نفسه أو يشعر القراء أنه أحدث شيئاً خطيراً. وهو من وجهة نظري أحدث شيئاً خطيراً.

الجذر العميق لهذه الجذور الثلاثة المباشرة هو ما أسميه «بالتبعية الذهنية».

وأحب أن أوضح لماذا اختصرت بالتحديد مصطلح التبعية الذهنية لأنه يقال مثلاً التبعية الثقافية أو الفكرية، وأنا أرى أن مصطلح الذهنية أكثر دقة في صياغة المشكلة التي أريد أن أطرحها، فالذهن هو القوة الأساسية في الإنسان التي تجمع بين العقل والنفس.

وهذه التبعية ليست عيباً خلقياً وليست شيئاً دائماً وإنما هي متحركة ومتغيرة.

وهذه التبعية راجعة من وجهة نظري إلى بدايات العصر الحديث والنشأة المشوهة للطبقة الوسطى المصرية منذ عصر محمد علي، لأنها كانت نشأة مفروضة من الخارج، إذا جاز التعبير، فهذه الطبقة لم تكن تطوراً طبيعياً للمجتمع بقدر ما كانت مرتبطة بمصالح الحاكم التي كانت متعلقة بالنموذج الغربي، وبالتالي تكونت ذهنية أسميها الذهنية التابعة للمثقفين المصريين كجزء من الطبقة الوسطى بصفة عامة، هذه التبعية واضحة في النقد الأدبي وفي أنماط الحياة أيضاً كأنماط العمارة وأنماط

الدراسة الأدبية بشكل عام والتأريخ إلى آخره.

هذه الأزمة من وجهة نظري لها مجموعة من الجذور بعضها مباشرة مثل: أولاً - عدم تبلور المشاريع الأدبية للمؤسسات الثقافية، فمثلاً نجد المجلات المختلفة تتبنى المشروع النقدي لرئيس التحرير أو مجلس التحرير وحينما يتغير مجلس التحرير أو رئيس التحرير يتغير المشروع النقدي إذا كان لهم مشروع نقدي.

ثانياً - عدم الارتباط بالإبداع بقدر الارتباط بالموضات النقدية في الغرب، بمعنى أن الهم الأساسي للناقد في العالم العربي المعاصر ليس هو متابعة الحركة الإبداعية واستكشاف توجهاتها وثورتها بقدر ما يكون همه الأساسي اكتشاف الأدوات الجديدة التي تقدمها الدراسات الأروبية.

ثالثاً - قصور المنهجية بمعنى أن الناقد يظن أنه يتبنى لمنهج معين لكن في الحقيقة عندما نتأمل مقولاته النظرية، وعلاقاتها بعضها بعضاً نجد أن هناك عدم توافق بين مقولاته النظرية داخل المنهج الواحد، مما يشير إلى أنه يجمع مقولاته من مناهج مختلفة، لا يستطيع أن يفرلها ويصفيها بحيث تكون منهجاً متوافقاً مع بعضه بعضاً.

الأخطر من ذلك أننا نشهد انتقال النقد من منهج إلى آخر بيساطة شديدة

للقدر جزء مهم من المؤسسة الثقافية مغوط به مجموعة مهمة من الوظائف بالنسبة لمبدعي الأدب أو بالنسبة لقراءه أو بالنسبة لدارسيه ومن هنا ينبغي أن نتوقف عند مدى فطرة النقد الأدبي العربي الحديث بصفة عامة والمعاصر بصفة خاصة على أن يحقق هذه الوظائف المختلفة بالنسبة للمبدعين والقراء والدارسين؟

بمعنى أن هنالك كمّاً من التوجهات الإبداعية العديدة في الزوايا الأدبية غير موجودة من قبل النقد، فالتوجهات الأدبية العامة ومراجعاتها وتوجيهها - وأعتقد أن هذه مهمة ضرورية من مهام النقد - هي غير موجودة، بحيث نستطيع أن نقول إن الصلة بين النقد والإبداع محدودة جداً.

أيضاً النقد يفقد القدرة على أن يكون صلة بين النصوص الأدبية وبين القراء ذلك أن المساحة المحددة له في الصحف والمجلات قليلة جداً وطبما للمساحة أقل في وسائل الإعلام الأخرى ولذلك نجده محصوراً داخل قاعات الدرس في الجامعات.

الوظيفة الأخرى المهمة المفقودة هي الوظيفة الأكاديمية مثلاً نحن نفقد تاريخ كامل للأدب العربي كما هو موجود في كل اللغات، نحن نفقد القواميس والمعاجم الأدبية، نحن نفقد معاجم الأدباء. وأنا هنا أوسع مفهوم النقد ليشمل

الملايين، وهذا واضح جداً في الانفصال الحادث بين المعتقدين وبين طبعات المجتمع، وبخاصة الطبقة الشعبية، وأزعم أنه حادث بين المعتقدين أنفسهم فهم يعيشون أشياء ويقاومون أخرى.

ولكن خطورة المسألة في مجال النقد هي أننا لا نحدث ما يسمى بالتركام المعرفي، أي أننا نتحدث من مدرسة إلى أخرى دون أن ندرسه العلاقات النظرية الطبيعية بين هذه المدارس، فننتقل من الكلاسيكية إلى التعبيرية دون أن نكون تعبيريين حقاً، وكذلك المبال بالنسبة للواقعية.

وعديم التركام العميق هذا يؤدي إلى عدم القدرة على تحقيق القطيعة المعرفية الدقيقة بمعنى أنني أخذ الأشياء المفردة من المدارس السابقة، ثم أضفها في إطار النظرية الجديدة. بحيث تكون مختلطة ومتسقة معها تماماً، وهذا عندها أننا وقعنا في إطار التلقيق بين المقولات والمدارس المختلفة.

وقعنا في إطار الفصل بين الشعر والحقيقة وبين النظرية والتطبيق، وبين النظرية النقدية والواقع الذي نمش فيه، وبالتالي فنتخذ القدرة على أن نصق الوظيفة الضرورية للنقد الأدبي كما قلت.

قبل أن أختم كلامي أريد أن أقول بعض الجمل المهمة حتى لا تختلط الأمور، أو حتى لا يبدو أنني ضد الاستفادة من النقد الأدبي من أي مكان في العالم، أنا مع الاستفادة وأنا مستفيد بالفعل، وربما هذا واضح في كلامي وفي كتاباتي ولكن أمة غارق بين التبعية والاستفادة. أنا أدعو إلى الاستفادة من أي تقدم سواء كان حديثاً أو قديماً بشرط أن أكون وأصيا باحتياجاتي وأن أكون مستقلاً

في تجديد هذه الاحتياجات، وفي تحديد المهمة التي أستفيد منها دون أن يكون مفرضاً عليّ من أي أحد آخر. هذا يكون معناه الاستقلال الذهني للشخصية

المستفيدة، وأنا أزعم أن هذا غير متحقق في كثير من نقادنا العرب.

لست أدعو إلى الانفلاق إذن ولست أدعو إلى ما يسميه العرب نظرية نقدية عربية، أنا أدعو أن يساهم النقاد العرب في النظرية النقدية العلمية. إذا كان النقد أصبح علماً. وهذا فيه مشاكل حتى الآن. على العموم هو يتجه أن يكون علماً وإذا أرحب بهذا الاتجاه وأدعو إليه. لكن أريد أن يساهم النقاد العرب في النظرية النقدية العلمية، والإنجاز النقدي بالمعنى العلمي في العالم، ويدل أن ينقل ويضع ما يقدمه الآخرون، عليه أن يستوعب جيداً وعليه أن يتعامل معه في ظل احتياجاته هو، وفي ظل إبداعه هو ثم يقدم مساهمته التي تعبر وتسد الاحتياجات الحقيقية للإبداع وللثقافة العربية وبدون هذا لن تكون هناك مساهمة عربية.

وأعتقد أن هذا مطلب ملح في ظل التطور الحديث وفي ظل ثورة المعلومات التي تفرض كبحراً من الاتصال بين أجزاء العالم بعضها ببعض، وما لم تكن قادرين على أن تستفيد جيداً من هذه الثورة دون أن تستسلم لها بالأكيد، فإنه سوف يقتضي علينا تماماً تقافياً إن لم نقض علينا وجودياً فيما بعد.

وحشي لا تدور المناقشة في إطار عقوم كما حدث من قبل وأعتقد أنها لم تكن مفيدة تماماً أعتقد أن المفهوم النظري من التبعية الذهنية يحتاج إلى مناقشة، مسألة الأدلة التي أضعها على هذه التبعية في النقد العربي سواء بالثبوت أو بالإثبات.

أن تدرى المناقشة والحوار هذه النقطة سواء بالثبوت أو بالإثبات.

صلاح فضل :

شكراً سيد البهراوي، على هذا للمرض الضافي، الذي قدمه للإشكاليات

التي يراها محيطة بالعنفية النقدية العربية، بسفة خاصة ومظاهر الأزمة والتصور في منابعتها خاصة فيما يتعلق في منظوره الخاص بالتبعية الذهنية، ولأريد أن أفتح دائرة الحوار وأوجد تنقيباتي إلى أن أسمع ما طرحونه من منظورات متقاطعة أو متوازية مع ما قدم.

فلنفضل الناقد شاكراً عبد الحميد.

شاكراً عبد الحميد :

في البداية أشكر «مجلة القاهرة» والقائمين عليها ثم أشكر الناقد صلاح فضل وسيد البهراوي على المساهمات القيمة.

أركز حديثي في مجموعة من النقاط الصغرى:

يتعلق أولها بمفهوم التبعية الذهنية التي تحدث عنها سيد البهراوي، أولاً في تعريف الذهن بأنه قوة تجمع بين العقل والنفس هو تعريف غامض ويحتاج إلى توضيح أكثر. لأن العقل هو جزء من النفس، وفي الوقت نفسه الذهن لسان أصبح مفهوماً من المفاهيم الغامضة والآن أصبح يستخدم بدلاً منه مفهوم المعرفة ومفهوم الأسلوب المعرفي الذي هو وسيلة لاكتساب المعرفة، ووسيلة للتعبير عنها، والأسلوب المعرفي يجمع بين العقلي والوجداني.

لماذا كنا نتحدث عن ذهنية عربية كما تتمثل في نشاطات عديدة وكما تتمثل في النقد وهو الموضوع الذي نهتم به الآن، أعتقد أن جزءاً كبيراً من المشكلة هو كيف نتكسب المعرفة؟

فالمعرفة التي نتكسبها؟ وسيلة انتقالات لهذه المعرفة؟ وسيلة تشفيرنا لهذه المعرفة؟ ثم وسيلة التعبير عن هذه المعرفة؟



إلى غياب الرؤية وهذا ليس عيباً إذا كان مبدئياً على اتساع الأفق وتعدد الرؤى والإضافة والتجديد، أما المحاكاة الحرفية فأعتقد أنها شيء غير مقبول، لن أصنّف كثيراً إلى ما قاله «صلاح فضل» في مسألة أن هناك مناهج تاريخية ومناهج نصية أو أسلوبية أو غيرها ولكن يمكن أن أصنّف أنه فيما يتعلق بعلم النفس يوجد أكثر من مدرسة ولكن ما عرفناه وقدمناه نحن هي مدرسة فرويد وتتمثل بشكل خاص في كتاب التفسير النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل. ولكن ماذا عن مدرسة الأنماط أو النماذج الأولية. ماذا عن المنهج أو الأسلوب الموضوعي في دراسة الأدب، ماذا عن لكان وماذا عن غيره من الباحثين أو أصحاب النظريات وذلك لأنه حتى كثير من المتخصصين في العلوم الإنسانية والاجتماعية ينظرون إلى النقد نظرة (متدنية) لأنه شيء يتعلق بالفن، والفن أقل درجة من العلم المضبوط الكبي الرقسي الإحصائي الذي يجب أن يكون صارماً، فجزء من هذه التقنية هي نظرتنا إلى النقد حتى بين المتخصصين في العلوم المختلفة.

صلاح فضل:

شكراً لشاكر عبد الحميد، وأظن أنه قد بدأنا في تشكيل وجهات النظر المتعددة، إذا تصورنا أن العملية النقدية تتطلب دائماً قدراً محسوباً من الأيديولوجية وقدراً محسوباً من المنهجية

أن ما يقدمه هو النقد في حين أننا لا نجد حتى الآن - في حدود معلوماتي - محاولات لنقد أحد الأعمال الإبداعية بشكل جماعي، يعني لو افترضنا أن اجتمعنا حول رواية أو حول ديوان أو مجموعة قصصية سيكون جماع مناهج ومن أطر معرفية مختلفة وبحالتنا أو أقمنا ما يسمى بالمائدة المستديرة النقدية حول هذا العمل. أعتقد أن هذا يمكن أن يغود في الخروج من المشكلة، فليس لدينا روح الفريق في مجال النقد، هل يمكن أن نصل من خلال هذا التشطّي والتفكك إلى ما يسمى بعلم النقد... لا أستطيع أن أقول إن هذا يمكن أن يحدث... لماذا؟

لأن علم النقد هو علم يلزم بمنهج، والمنهج في تعريف بسيط هو خطوات منظمة في سبيل الوصول إلى حقيقة، هذه الخطوات المنظمة كيف تنفق عليها ولديها كل هذه المناهج، وكل هذه الطرائق وكل وجهات النظر هذه، هل يمكن أن نصل فعلاً إلى ما يسمى بعلم النقد، أم يمكن أن نصل إلى نوع من الاتفاق على أن هذا نقد وهذا ليس نقداً.

ليس لدينا حتى الآن مجلة للمتابعة النقدية، لدينا مجلات للنقد ولكن ليس لدينا مجلات للمتابعة التقنية يمكن أن تحل بعض هذه المشكلات.

ففي ضوء هذا نجد القضايا التي أثارها الصديق سيد الهراوي مثل خروج النقد من منهج إلى منهج أو من نظرية إلى نظرية، أعتقد أن هذا يرجع

فمفهوم الذهن مازال شيئاً غامضاً وأيضاً مفهوم التبعية، فأنا لا أعتبر التبعية في حد ذاتها شيئاً معيباً، التبعية تكون معيبة إذا استمرت وأصبحت سمة، وفي هذا أتفق مع سيد الهراوي من حيث الاستمرارية لهذه التبعية.

أعتقد أن التبعية تكون موزة إذا نظرنا إليها على أنها تبعية تنافسية وليست تبعية مرآوية، بمعنى أنه إذا تصدنا عن المحاكاة على أنها مرآوية سطحية حرفية فهذا مرفوض، إذا تحدثنا عنها على أنها تنافسية، أي أنني استفيد وأصرف ثم أصنّف وفي داخل هذه الدافعية للإضافة.

والتمثال الذي يرد إلى الذهن مباشرة هو اليابان بعد الحرب العالمية الثانية عندما كانت ترسل البعثات والأفراد إلى أوروبا وأمريكا لاكتساب المعرفة بطرائق مباشرة وغير مباشرة وطرّاق شرعية وغير شرعية، ثم تعود بهذه المعرفة وأضيف إليها ما نحتاجه في الثقافة العربية وفي النقد بشكل خاص نحتاج إلى هذه المحاكاة التنافسية.

المحاكاة هنا قريبة بشكل من التبعية غير أن المحاكاة أقل ظلالاً من الناحية الأخلاقية، ليس فيها هذه الإدانة الموجودة في مفهوم التبعية. إذن فمفهوم التبعية الذهنية يحتاج إلى مراجعة.

أعتقد أن جزءاً كبيراً من المشكلة يتمثل في أننا ننظر إلى روح الفريق حتى في النقد، إن كل ناقد يعمل بمفرده ويظن

العلمية، وبمقدار ما يظهر في العمل النقدي من أيديولوجية أو منهج علمي يمكن أن نطرح عليه إمكانيات عمل الفريق لأن هذا الفريق يمكن أن يقوم على أساس أيديولوجي ويمكن أن يقوم على أساس علمي.

إذا كان على أساس أيديولوجي فهناك فريق واعي في العمل كما كان الحال في النقد الماركسي مثلاً، كان يتم ممارسته بروح الفريق انطلاقاً من أيديولوجية محددة، لكن إذا كان على أساس اتباع مسالك علمية، فالمنهج العلمي لا يحتاج إلى الجماعة بقدر ما يحتاج لقوة التمثل ثم التطبيق، كل فرد حيلة وصبح منطقاً دون أن يعن ذلك لهذا الفريق العلمي في جملة.

أريد أن أعقب على فكرة وردت وهي فكرة التحولات، التي تفصل بها شاكر عبد الحميد، من أن هذه التحولات إذا كانت تجلجاً لدواعٍ من التصح المعرفي والتركاز في خبرة الناقد فإنه شيء لا غبار عليه لأئني لا أظن أنها تتم بهذه البساطة، أعتقد أن إدراك التطور الطبيعي الدافع في المعرفة الإنسانية وفهم عملياته العميقة يجعلنا نتأكد من أمرين:

الأمر الأول: أنه لا يوجد ناقد يعدد به اقتصر عمله على مجرد أن يكون ناقلاً لأن النقل نفسه يمثل إعادة صياغة ويخضع لرؤية، فأنا لدى عشرات البدائل والاختيارات لكي أقتلها، على أن أختار منها شيئاً يمر بمصفاتي الأيديولوجية والفكرية، والعقلية حتى لو كنت مترجماً مجرد مترجم فضلاً عن الذي يركب منظوراً، فالنقل هنا هو عملية استزراع وليست عملية تجارة فكرية، والاستزراع في وصفه الحقيقي يؤدي إلى نقل مفاهيم وتصورات وتنميتها في التربة الثقافية للناطق الذي يقوم بذلك، أي أنني أميل إلى اعتبار أن كبار النقاد العرب في السراحل

التاريخية منذ بداية عصر النهضة حتى الآن قاموا بعمل كامل وإحداث عمليات تركيبية بالغة الإتقان والمهارة وقدموا بالفعل طبقاً للحاجات التي يستشعرونها.

أي أن للشروط التي تفصل بوصفها وتحليلها الصديق «سيد البحراوى» متحققة بالفعل في النقاد الذين يستحقون هذه الكلمة ونرى الفاعلية والتأثير في حياتنا الفكرية، لأن قابلية الاستزراع ثم التكيف البهلي ثم التسمية ثم تركيب المفاهيم ثم اختبارها بصفة عميقة من الأعمال الإبداعية، لأنه ليس هناك منظر في الهراء، هو منظر ودائم القراءة والإطلاع والتعليق والتطبيق وممارسة النقد للأعمال الإبداعية، كل هذه العملية تجعل ما يحدث لدينا حقيقة يكاد يكون مستكملاً تاريخياً.

كما أن التطور التاريخي ليس عشوائياً ولا عديم وجهه كبار النقاد ممن بقى أثرهم وعلمونا ونحن استمرار لهم لم يذهب عبثاً.

أريد أن أشير إلى هذا التأطير للفكر النقدي في مراحل الأيديولوجية، والفكر النقدي في مراحل العلمية التي أبقت نسباً من الأيديولوجية، يجعل اختلاف وجهات النظر طباعياً ومشروعاً وضرورياً بل وصحياً.

فيما عدا ذلك أظن أن بوسعنا أن نصب حديثنا أكثر عن تصورنا للمستقبل بقدر ما نتحقق من إدانة الماضي أو من تحليل ما حدث فيه لأن هذه التحليلات تخضع لوجهات نظر متباينة، ربما يكون من المفيد أن نستشر ماذا نفع؟

سيد البحراوى:

قد يكون من المفيد أن نتفق أولاً على نقطة أولية وهي هل لابد لكل ناقد من منهج أم لا؟

يعنى أقصّر أنه لابد من الإجابة عن هذا السؤال.

فكلام شاكر عبد الحميد وصلاح فضل يجبه إلى أنه لا مانع من أن الناقد يتنقل من نظرية إلى نظرية أو من منهج إلى منهج، وهل هذا غير صحيح أو غير مناسب لكى يقوم الناقد بوظيفته دون أن يكون له منهج؟

صلاح فضل:

هو بالضبط ما أشرت إليه أنا من ارتباط النقد إما بالأيديولوجية أو بالعلم، هو في صلب هذا السؤال الذى تطرحه لأنه عندما يرتبط النقد بالأيديولوجية يصبح عقيدة، مجموعة من المبادئ المذهبية، وعدد ذلك التسلى عن الأيديولوجية يمكن أن ينظر إليه على أنه شيء معيب.

أما بالنسبة للمنظومة العلمية منها ففى دخلها صيرورة تطويرية.

وفاء إبراهيم:

أنا كمشتغلة بعلم الجمال، بالنسبة لما يثوره سيد البحراوى أريد أن أقول إن أزمة الناقد هي أن تعدد في منهج ويصبح له منهج واحد لأن العمل اللغوى نفسه ترى جداً وكل عمل فى يفرض عليك منهجاً.

فمثلاً نجيب محفوظ كل من تعرضوا لأعماله استخدموا المنهج السيوسولوجى، بمعنى أنهم يأخذون فترة تاريخية يحللونها اجتماعياً وقيماً وديناً وسياسياً.

ولكن هذا الناقد نفسه يتناول عمل فى لإدوار القضاة أو بهاء طاهر وبخاصة قصصه الرمزية مثل «أنا الملك جنت»

فقصته «أنا الملك جنت» مثيلة بالشفرات وتحتاج إلى فك رموزها.



لكنى سوف أتوقف عند مجموعة نقاط:

القطعة الأولى: تتصل بمفهوم التبعية الذهنية كمفهوم، كمصطلح، مفهوم التبعية تأسس في مجال العلم الاجتماعى والعلم الاقتصادى الذى برز أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات للإشارة إلى علاقات معينة وآليات لعلاقات غير متكافئة بين قوى اقتصادية وسياسية فى العالم أفرزت تقدما بفعل عوامل كثيرة وبين كيانات سياسية واجتماعية أخرى ما زالت تعيش حالة من التخلف.

وأصحاب نظرية التبعية فى مجال الاقتصاد ربطوا بين تقدم المتقدم وتخلف المتخلف، وأيضاً فى مجال العلوم الإنسانية وفى مجال التأثير بالنظم العرفية فى مجال هذه العلوم والنظريات، ولكن حين ننقل إلى توظيف هذا المفهوم فى مجال معرفى معين، فى مجال النقد الأدبى ونستخدم صفة الذهن أو صفة الذهنية لإحاطتها بالتبعية يصبح الأمر محتاجاً لبعض التدقيق، لأن التبعية فى مجال الاقتصاد أو السياسة نجد ثمة طريفاً يؤسس آليات معينة بهدف من رائها إلى أن يكون هو المتبوع والآخر هو التابع، والتأثير فى العلاقات الدولية من أجل تحقيق أهداف ومضالح معينة فى هذه المجالات.

لكنى لا أتصور أن الغرب - وأنا أقول هذا الكلام لأن الصديق سيدهم البهراوى استخدم كلمة فرض - يجلس ويؤسس

والحق أن هذا التقديم بالنسبة لى جديد ولكنه أيضاً ليس جديداً، لأننى قد استمعت فى الندوة التى قدم فيها سيدهم البهراوى ورقته حول «التبعية الذهنية» فى مجال النقد الأدبى العربى.

ولكنى أشعر أن سيدهم البهراوى اليوم أضاف ما كنت أشعر أنه غير موجود فيما استمعت إليه من قبل حول هذا الموضوع كما طرحه أو كما نشره فى مجلة أدب ونقد أو فى كتابه المتميز «فى البحث عن منهج».

أنا أظن أن مثقف مثل سيدهم البهراوى، مدفوع إلى الحديث عن التبعية الذهنية فى مجال النقد بالشعور العاد بوظائف التأثير الآخر علينا ليس تأثيره فقط فى مجال النقد الأدبى ولكن تأكيده ربما على منجمل حياتنا وأسلوبها، على تفكيرنا على نظمنا المعرفية والثقافية بصورة تكاد تهدد قدرتنا على الابتكار والإبداع وتؤسس بذية أو اتجاهات نحو الآخر والذاتين فى فلكه بالإضافة إلى ذلك فإن سيدهم البهراوى، يشترك مع مثقفين آخرين فى الشعور بالفتل الفعلى فى تطوير مناهج ملائمة للتعامل مع الظواهر الاجتماعية والثقافية مما يقضى إلى أزمة.

ما سمعنا اليوم منه هو تعبير عن الشعور بهذه الأزمة التى تشظيه وتشغلنا أيضاً جميعاً، ولكن بطرق مختلفة، ومن هذا أنهم محاولة التشخيص التى قدمها سيدهم البهراوى فى ضوء هذا الإحساس.

وأرى أن النقد عندنا قاصر جداً وأنا أسفة أن أقول هذا، لأن النقد ليس مجرد الحرفية الإجرائية للأعمال الأدبية، أنا أفهم النقد كعملية معرفية، موقف معرفى للعقل وهذا هو الفرق بيننا وبين الغرب، لأن العملية النقدية كما تفضل شاكر عبد الحميد فى جزء من ذهن ولذا فالناقد عندنا يلتزم للمصادقية النقدية أى أنه يفكر فى آلياته إلى النقد فمن الممكن أن يكون هناك ناقد للعمل الفنى دون أن يكون ناقدًا للدين أو للمجتمع أو لنفسه، ويصبح النقد جزئية صغيرة فى حياته وليست أبداً موقفاً.

فتحى أبو العيدين:

أريد أن أحيى مجلة «القاهرة» وأحيى الحاضرين، وأشكر بصفة خاصة «صلاح فضل» على المقدمة الضافية التفصيلية التى بلا شك تقدم أو تفتح أبواباً واسعة أمام الحوار الذى يمكن أن يدور بيننا لأنها تدارك مسائل عامة طافت بمسألة المنهج ومسألة النظرية ومسألة المصطلحات، لكنها أيضاً بالإضافة إلى ذلك انتهت إلى الإصلاح على ضرورة تشخيص موقفنا سواء من التراث أو من ممارستنا البحثية الراهنة أو من التطورات الحادثة فى المساحات النقدية على مستوى العالم وفى النهاية تصال «صلاح فضل» عما يمكن أن نصفيه إلى هذه المساحة.

الأبواب أيضاً فتحت على مصراعها من خلال التقديم الذى تفضل به الصديق سيدهم البهراوى.

نظريات في ساحة النقد الأدبي ويوظفها للتعامل مع إبداعاته ويطورها بهدف أن يصدرها إلينا، هذا معناه أن الأزمة - إذا كان ثمة أزمة - تصبح أزمة نحن وليست أزمة الغرب، هي مشكلتنا نحن ولذلك أنا لا أتفق معه لأنه استخدم بعض التعبيرات مثل «مفروض علينا»، «مفروض علينا ممن؟» ربما يقول لنا أنا لا أقصد الغرب لكنني أقصد السلطة في الداخل - أو صوامل معينة أو ظروف معينة يعيش فيها المثقف العربي أو الناقد العربي تجعله مدفوعاً ذاتياً إلى تبني نظم معرفية أو نظريات نقدية يتأثر بها بشكل أو بآخر.

وهذاك مسألة أدمو سيد البهراوى أن يعمقها في دراسات مستقبلية، هي ربطه الجميل بين ما لحق التطور أو التشكيلة الاجتماعية في بلادنا في العصر الحديث من تطور خاصة ما حدث بين الطبقات أو الفئات أو تشكل الشرائح الوسطى المتعلمة التي أفرزت المثقف الحديث، واستجابة هذا المثقف الحديث لما ينتجه الآخر لأن هذا يمكن إحساس هذا المثقف برشوه نحو الآخر الذي جاء إليه بوجهين: الوجه القبيح يمثل بالقمع والقمع والأحزاب، ثم الوجه الآخر الحضارى لا يتعلق في إنتاج معرفة ومناهج ونظريات وإبداعات وإبتكارات في مجال الفن والأدب إلى آخره، مما لا يمكن منه أبداً أن نتذكر له، إذا كنا بصدد تحديث مجتمعنا على مختلف الأصعدة التي نعيشها.

ولذلك فأنا سعيد لأننى كنت أشعر في المرة السابقة أن سيد البهراوى يصدر حكماً نهائياً وعماماً على أجيال النقد الأدبي الحديث كلها بأنها أجيال وكأنها محقونة بدم الطبيعة، أنا كنت قد شعرت بهذا حين قرأت البحث، الذى قدمه من قبل، أو كائن للتحية: هي عصر من العناصر التي تتركب مدها الجينات لدى

النقاد العرب، وهو يريف ذلك بقوله: إن المثقفين المصريين في العصر الحديث كلهم مستأثرون تحت مظلة السلطة، عاجزون عن الخروج من ساحتها وهم دائماً عاملون في إطار مشاريعها وليس لأى منهم أو لأى جماعة مشروع نقدي أدبي متميز، وكنت قد شعرت أن هذه أحكام مطلقة وعمامة ينبغى التخلي عن جزء كبير منها.

ولعل هذه الأزمة لابد من العودة إلى الماضي، وأنا هنا أتعرض لكلمة صلاح فضل من أنه علينا ألا نتوقف عند الماضي، ويجب النظر إلى المستقبل، أنا أتفق معه بطبيعة الحال إلى ضرورة تحليل الحاضر والنظر إلى المستقبل.

ولكن ما يحدث في الحاضر وما يمكن أن يحدث في المستقبل هو مكتوب على جبين الماضي، يعنى الحاضر هو إفراز لعوامل وآليات معينة شهدها الماضي في أى مجال من المجالات.

ولكن مجال الثقافة، والنقد الأدبي وبالتالي ما نحن فيه، وما يراه سيد البهراوى من أنه أزمة أو عطل وظيفي له تجلياته المختلفة في الناحية الأكاديمية في علاقة الناقد بالجمهور. وفي علاقة الناقد بالنص إلى آخره، وهذه ليست بنت اليوم وقد حاول في بحثه أن يدل على ذلك.

أقول إنه لابد من الرجوع إلى الماضي في محاولة تحديث فكرنا وثقافتنا ومجتمعنا.

ففي اللحظة التي حدث فيها الصدام بين مجتمعاتنا التي قد عاشت قروناً من الركود في مجال الثقافة والفكر عموماً وفي مجال النشاط المجتمعي وفي مجال نشاط الفئات والطبقات المختلفة في المجتمع، في اللحظة التي حدث فيها هذا

الصدام لم تكن أوضاعنا الثقافية قادرة على إفراز أنساق فكرية تتعامل مع مختلف الظواهر التي انفتح فيها مجتمعنا لتطورها ولاستقبالها أيضاً من خارج الحدود لماذا؟

لأن العهد كان قد بعد بيننا وبين آخر الإنجازات الفكرية ربما كان ابن خلدون هو الرمز عليها في القرن الرابع عشر الميلادي.

ولكن الآن على أن أنجز أنساقاً معرفية وأنساقاً فكرية وثقافة وقيماً ونظريات ومصطلحات لكى أتعامل مع الفن والفكر والأدب ما مع الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة. ما هو رصيدي؟

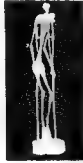
هذا هو السؤال الذى يجهله المثقف العربى والمصرى بصفة خاصة فى عصرنا الحديث بدءاً من الطهطاوى ثم الأجيال التي تليه.

هذا أقول إن بذرة الأزمة قد تشككت فى لحظة الإحساس برحلة الآخر الحضارى الغربى، الإحساس ببعد الرصيد بنى وبينه.

ولكن لم يكن البديل أن التفاعل مع الغرب والتأثر به هو أن أقدم العزلة، وأضع الحاجز بينى وبين المنجزات التي تتم على الساحة العالمية وخاصة في ظل علاقة متكافئة بين الغرب الذى كان قد قطع شوطاً قدرة أربعة قرون من التقدم وبيننا نحن الخارجين من عصر الركود كما ذكرت.

الأزمة هنا تتجلى في كيف كان يمكن أن نزاول بين إنجاز قدمه أبائنا وأجدادنا في مجال مثل مجال النقد العربى وبين تيارات لا يمكن إغفالها ولا يمكن أن أغض الطرف عنها.

أنا أوافق سيد البهراوى على أن كل ناقد لابد أن يكون له منهج وبالتالي



صلاح فضل:

شكراً **فتحي أبو العيثين**، على هذه الإضافات المعمقة خاصة عندما أشار إلى هذا التوازن بين فعل الإبداع في الحركة الثقافية العربية في مصر وبين فعل النقل، لأن المبدعين عندما أخذوا ينشئون أشكالهم عبر الاحتكاك بالثقافات العالمية لم يرددوا كثيراً في تبني ما كان يقصمهم في استزراعه وفي تنميته وتطوره، نشأت لدينا القصص والرواية والمسرح والفنون الأخرى التي تبهر عن حاجتنا الحقيقية للإفادة للخصبة من عمليات التلاقح الحضاري مثلما تنفث في الآن ذاته عمليات الاحتكاك الفلسفي والأيدولوجي وتم تطويرها حتى انتهت إلى عمليات الاحتكاك العلمي الآن، الأمر الذي يجعل استخدام مصطلح النقل - وهذا هو التعقيب الذي أريد أن أبديه على المصطلح الذي أصر سيد البهراوي أن نكشف موقفنا منه لكي نتحدد الأمور وهو مصطلح التبعية الذهنية.

أنا اعتقد أن هذا المصطلح عند نقله من مجال العلوم الاقتصادية كما قال **فتحي أبو العيثين** والسياسية إلى منطقة العلم بما فيها من جوانب إنسانية طمح أن تكون علمية، يصبح تبهيراً غير دقيق، لأننا عندما نجرى مثلاً في معاملنا وبحوثنا ونهارنا طبقاً لنظريات العلم الشائعة والمسلمة عالمياً، لا يمكن أن نسمي ذلك تبعية، ولا يمكن أن يتمثل

لكن مسألة التمحيص هي الضرورة المطروحة علينا، مثلاً عندما أستخدم مفهوم رؤية العالم، هذا مفهوم تطور في الفكر الغربي لكنني أهتم هذا المفهوم حسب ما صاغه النقاد الغربيون ولكن أيضاً يمكن أن أطبق هذا المفهوم على نصوص عربية وأعطيتها أنا المعنى الذي يمكن معه أن أستخدمه وأطوره لفهم هذه النصوص.

لماذا إذن أغلق نفسي على مفاهيم ونظريات محددة، وهذا يطبق على النظريات والمفاهيم الأخرى كافة.

لي تعليق بسيط على مسألة الأيديولوجية، أنا أتصور أن كل إستمولوجيا ورأها أيديولوجيا، ومن المهم جداً على المتتبع لهذا الأمر الكشف عن هذه العلاقة المعقدة ويصبح بالتالي أيضاً على الباحث الدقيق ألا يكون صارخاً في تحويل عمله إلى كلام في الأيديولوجيا.

نستطيع بالتحليل السيميولوجي المعرفي أن نكتشف تحت إستمولوجية أي ناقد أيديولوجيته، فلا مفكر بدون أيديولوجيا، كل ذهن يتمثل أيديولوجيا، الفروق هي في كيفية تمثيل الأيديولوجيا، كيفية الإقادة منها وإظهار تجلياتها عند المستوى الإستمولوجي ثم عند المستوى التعبيري عند التعامل مع ظاهرة فكرية أو معرفية أو أدبية أو فنية.

الشيء المثالي كان هو أن نأصل منهجنا وفقاً للتدريسة العربية، التدريسة المصرية، ولكن هذه التدريسة كانت مكتشفة، وهذا الانكشاف كان انكشافاً صحيحاً لأنه يأصل الفرع من الفواصل بين التيارات والرياح الوافدة على هذه التدريسة، وأنا لست مع تغطية التدريسة لحمايتها من هذه التيارات بل أنا مع تقليد التدريسة، مع الاستفادة من هذه التيارات.

وهذا ما سمعته من سيد البهراوي اليوم فقد قال إنه مع الاستفادة من النقد الغربي، لكن هناك فارقاً بين الاستفادة والتبعية وهذا ما أسمعته منه للمرة الأولى.

ولكن يظل السؤال مطروحاً علينا جميعاً وهو:

كيف يمكن الاستفادة بشكل يولزم بين طرقي المعادلة، بين الانكشاف الواقع نقاشي له تاريخ محين وله خصائص معينة وبين إنجازات قدمتها أجيال في مجتمعات متقدمة تعاملت مع أشكال من الابتكار والإبداع.

إذا كان لدينا وأدينا في العصر الحديث قد تأثر بشكل أو بآخر بالفنون التي تطورت في أوروبا مثل القصة القصيرة والرواية فالمعادلة هي كيف أوفق بشكل ابتكاري بين حاجات المجتمع وأيضاً استيفد بالتقاربات التي تم تطويرها.

أنا لست ضد أي تيار من التيارات التي تنشأ وتتكبر وتتطور وتستخدم في الغرب، أنا مع الاستفادة منها.

الاستقلال في أن نحرص على صنع مبادئنا ومقولاتنا ولا أتصور أن سيد الهجراوي يقصد ذلك، لأن عمقه في التحليل يحول دون هذا الافتراض.

ما أريد أن أقوله أن فكرة التلاحق العلمي والخصائري والإفادة كما عبر عنها، فكرة تنفي التبعية، لأن جهازنا المعرفي ليس عاجزاً أو قاصراً وقدرتنا الخلاقة الابتكارية، فحين شعوب ذات تاريخ عريق إبداعياً وفلسفياً وفكرياً وثقافياً وإنسانياً تستمدنا خلفيات عميقة جداً، معرفية وحضارية وإنسانية، ولهذا عندما تأخذ موقفها في التركيب الحضاري لا تنهم بالتبعية ويصبح استقلالها حينئذ ذلك الشعاع المنشود هو استقلال التفاعل وليس استقلال العزلة بما يؤكد المقولة التي يطرحها سيد، وأظن أن موقف المبدع هو الذي يصبح للنموذج المثالي في موقف النقد.

فالمبدع لم يتعامل عن مشروعية عمله، كان يعمل به ويقوم به بحماس كبير، عندما شرع تهيب محفوظ في مشروعه العظيم السمات، الطويل للنفس، لم يتعامل، هل أنا أنقل شيئاً أصبح به تابعاً للمواطنين الغربيين، هو كان يأخذ الإطار، الشكل، النموذج، ويملاه بروحه ليصور به الحياة العربية والإنسان العربي والتاريخ العربي، كان سؤال المصدر لا يفتق على الإطلاق فاستطاع أن يقدم شيئاً يضيف نوعياً لهذا المنجز الروائي العالمي، ويشار لهذا الإنجاز وهذا الإنجاز على أنه تهيب محفوظ.

عندما يتم تمثلاً لحركة التطور العلمي والمنهج العلمية، وليست الغربية فحسب يمثل هذا العمق والاستكمال وممارستنا التطبيقية تأخذ هذه الروح، تصبح فكرة التبعية غير وأردت على الإطلاق، لأن التبعية تعني أن تأخذ نموذجاً تحتذي به بطريقة ذليلة، عاجزة

وتقتصره على الواقع دون أن تكيفه معه. وكما قلت من قبل لا أظن أن نافذاً واحداً يعدد به لا يأخذ هذا الموقف. كبار نقادنا في تاريخنا الثقافي ابتداء من طه حسين ثم الجيل الثاني لويس عوض ومحمد مندور وعلى الراعي ثم الجيل الذي تلاهم، كانت لهم قدرتهم على الاستيعاب والتشكيل والتكوين ولهم إضافتهم الحقيقية، حتى النقاد الذين كانوا يطبقون منظومات أيديولوجية لم تكن على الإطلاق منظومات أيديولوجية جامزة بل كانت عمليات تكيف ومزج وتركيب بالغة التعقيد والخصوصية وبهذا أدت دورها الفعلي.

فالنقد لم يتدخل عن دوره في مصاحبة الإبداع وقراءته واستخلاص فلسفته واستقطار توجهاته بل والقيام بعملية الزيادة له. وأظن أنه ليس بوسعنا أن نغضب هؤلاء الأعلام في مجال النقد العربي دورهم أو أن نقول إنهم لم يتصرفوا بالمنهج، أنا أذكر مثلاً أن سؤال المنهج كان ملحا وجوهرياً ابتداء من طه حسين كما درس الباحثون وفي مقدمتهم سيد الهجراوي انتقالاً إلى جيلنا كان سؤال المنهج جوهرياً وملحاً وهو دليل على البقطة وليس دليلاً على الكآزم بمعنى أن فكرة الأزمة في تصوري تكمل فيما يلي:

عندما يكون هناك إنتاج وإنسداد في وصول هذا الإنتاج إلى الآخرين، هل هذا هو واقع النقد العربي في مصر الآن؟.. إن لدينا إنتاجاً يعاني من مأزق في الوصول إلى الآخرين.

ربما كانت القضية عندما تحصل بقنوات التواصل مثلاً بين الناقد والمبدع من جانب وبين الناقد والرائد من جانب آخر تستحق أن نركز عليها في التداول، لأن تجلي الأزمة على هذا المستوى يصبح هو العائق الذي يفتق أن نفكر في كيفية تجاوزه، كيف يمكن لإنتاجنا النقدي - إذا افترضنا عوائق تقوم

بينه وبين العمليات الإبداعية - وهذا الفرض مبدئياً لا أظنه مطابقاً للواقع، لكن الفرض الآخر: وجود عوائق التواصل مع المتلقي، ربما يكون هذا فرضاً حقيقياً نلمسه ونشعر بظواهره ونريد أن نأتمل كيفية تجاوزه.

صالح سليمان:

أولا أشكر مجلة القاهرة على الدعوة الكريمة وأشكر أساتذنا «صالح فضل» على التقدمة الجميلة التي طرح فيها محددات الموضوع.

يقول العالم: ليس لدينا فلسفة، وأكاد أزعج أن الفلسفة العربية تتمثل في النقد الأدبي، فهو المجال الأيديولوجي الأساسي المتصارع مع السلطة، والصراع المجتمعي،

هل تبدو هذه الفقرة متعارضة مع واقع بالغ التردى على كافة الأصعدة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، هل تبدو مغارقة ومتعالية على واقع مهترئ في أبسط جوانبه الإنسانية؟

وماذا الانطلاق من النقد الأدبي؟ لأنه يتعامل مع نصوص متفرقة لم تؤثر من قريب أو من بعيد على مجريات الحركة السياسية والاجتماعية؟.. أم لأنه يهيئ قناعاً يمكن الاختفاء وراءه والاحتماء به إزاء بطش السلطة وقبحتها الدامية؟

وماذا دائماً صموية الفكاهة من السياسي والأيديولوجي في مجال النقد الأدبي؟

الهروب منهما خيانة ووصمة عار للناقد في ظل واقع خبز البيرو هو السياسة، بل في ظل واقع هزاه المواجهات والانتهاكات الأيديولوجية؟ أم لأن السياسي أو الأيديولوجي هما الجانبان اللذان يصلح الإمساك بهما وإسقاطهما على أي نصر من النصوص؟



والمجلات مطالبة بإيجاد وسيلة ما يمكن من خلالها طرح أسلوب نقدي يتواءم مع القارئ البسيط لتطوير ملكاته النقدية والفكرية.

٢ - تنعكس سمات الحياة الفكرية في مصر على خصائص حركة النقد أيضاً، فلأن معظم الأفكار النقدية ليست وليدة حركة اجتماعية حقيقية بنت مجتمعها، بل هي في الأغلب الأعم وليدة النقل السلبى - فى معظم الأحيان - من الآخر الغربى، أى النقل الذى لا يناقش ويبادل وينتقى ويبنى ويصنّف إلخ، فإنها لا تشكل حركة أو تياراً حقيقياً، وحتى لو شكلت حركة أو تياراً فلفترة وجيزة جداً بدون أية تأثيرات أو قدرة على ممارسة ثقافية وفكرية حقيقية.

وهذا ما يؤدى إلى غلبة الفردية على النقد الأدبى، وفى بعض الأحيان الشكائية التى لا تؤكد الاختلاف بل تدعم الفرد الواحد وهو ما يحيل عملية النقد فى النهاية إلى جزر متروامية الأطراف، متصادمة، ومتناقضة، لا تصب فى النهاية فى حقائق متكاملة تدعم التقدم والتطور.

وتشير فردية العمل فى النقد الأدبى وعدم ارتباطه بحركة نقدية حقيقية، إلى مفارقة غريبة ومدهشة فى آن.

فبينما استطاعت الإبداعات الفردية أن تحقق إنتاجاً جيداً بل وممتازاً فى كثير من الإبداعات الأدبية، ومنها الروائية على سبيل المثال فى السنوات الأخيرة،

فإذا تردت الحركة الفكرية، لا بد وأن ينعكس ذلك على مجمل عناصرها مع بعض الاستثناءات.

وبالمثل فإن الحركة الفكرية بشكل عام هي جزء ضمن حركة المجتمع ككل تتأثر بمختلف تحولاته إن سلوا أو إيجاباً.

فى هذا السياق يمكن رصد عدة نقاط حول حركة النقد فى مصر:

١ - مازالت حركة النقد مثلها مثل جملة الممارسات الفكرية الأخرى حركة نخبوية، تجد جملة ممارساتها عبر اللوات والمؤتمرات والصالونات، وعبر صفحات المجلات والدوريات المتخصصة. ولا تعنى كلمة النخبوية هنا الرغبة فى انتشار حركة النقد وتأثيراتها عبر أفراد الشعب والقاعدة العريضة منه، ولكنها تشير إلى فقدان قطاع مهم من الجمهور مثل طلاب الجامعات والمتابعين والقراء الماديين لحركة الإبداع.

ربما فى هذا السياق يلعب أساتذة الجامعات دورهم فى إيجاد طريقة لتقديم الطلاب للحركة النقدية عبر إشراكهم فى مجرياتها سواء على مستوى مناقشة المناهج النظرية المختلفة أو على مستوى التطبيق.

ربما من دخل هذا الجدل الذى يسمح بحرية الرأي وتبادل، أن تبرز إمكانيات حقيقية وجادة للثورة رأى يعكس هذا فى كل أصنام الطوم الإنسانية.

ومن جانب آخر يمكن القول إن الحياة الثقافية عبر صفحات الدوريات

أما لمحاولة إرضاء القارئ - من جانب الناقد طبعاً - الذى يبحث عن همومه اليومية، وصعوبات حياته وقمعه وضعفه فى النص من ناحية، وفى خطاب الناقد من ناحية أخرى؟

وهل يمكن أن يخلق النقد الأدبى، هذا السبيل للصراع مع السلطة، وللصراع الاجتماعى فى ظل فردية النقد فى الحياة الثقافية؟ بل فى ظل صراعات النقد أنفسهم، هذا الصراع الذى ينادى عن الموضوعية ويربط أكثر ما يكون بمصالح شخصية وتهاجمات فردية؟

وهل يمكن أن يخلق النقد الأدبى هذا السبيل، فى ظل غلبة الصحافة النقدية، بما تخلق فى معظم الأحيان من هشاشة وسطحية وخفة فى التعامل مع النصوص الإبداعية؟

وهل يمكن أن يتحقق ذلك فى ظل حالة التخبط الجماعى والاقصص فى أغلب الأحوال على المقررات الجامعية الثابتة والراكدة والتى لا تبنى إمكانيات للتطوير والتغيير النقديين فى الحياة الثقافية؟

بداية لا بد من الإشارة إلى أن حركة النقد الأدبى، هي حركة خاصة ضمن الحركية الفكرية العامة، وهي رغم ذلك إحدى روافدها المؤثرة والمشكلة لها فى النهاية.

فإن النقد الأدبي رغمًا عن انغماسه في الفردية لم يحقق شيئاً مهماً في معظم الأحوال - تتناسب وما حققته الإبداعات الفردية.

وهو لم يحقق ذلك في الوقت الذي يمتلك فيه كثيراً من المناهج المنقولة عن الغرب والتي يمكن على الأقل في المرحلة الراهنة الانطلاق منها والتعامل معها، من موقف نقدي يحقق المناقشة النظرية الجادة والرصينة، التي تقبل ما يتناسب مع خصوصيات إبداعنا المختلفة ليحقق لنفسه - بعد ذلك في مراحل تالية - القدرة على الخلق للنقد الحقيقي والجاد.

٣ - إن مسألة الصراع للحادث بين النقد الفني والبحث، مقابل النقد الاجتماعي البحث للعمل الإبداعي، تبدو مهيمنة بشكل كبير على حركة النقد الأدبي.

إن حركة الصراع في الواقع المعاش والرغبة في التحرر من الفقر والتدهور المادي والاقتصادي، وإحكام قبضة القهر السياسي التي تجعل الإنسان في العالم الثالث يعيش السياسة بشكل يومي، ولذلك فهو يحقق ذاته من خلال قراءة النصوص الإبداعية المحملة بعالمه الفقير والمتدهور، وربما يسمده أيضاً أن يحمله الناقد عبر الحديث عن هذه الجوانب داخل النص الذي أمته سلفاً.

فتبدو المسألة رغم كثير من المناهج الحديثة التي تؤكد على الشكل الفني، إنه لا فكاك لمبدع وناقد العالم الثالث من الحديث عن الاجتماعي داخل العمل الأدبي.

٤ - إن تاريخاً للحركة النقدية في مصر، لابد وأن يراعى الظروف التاريخية التي مرت بها الاتجاهات النقدية في مصر، بمعنى أنه لا يجب إعادة قراءة الماضي النقدي في مصر

منذ بداية القرن العشرين وحتى الآن، بمنظور الحاضر وإمكانياته الراهنة، بقدر ما يجب أن تم هذه القراءة في ضوء الواقع الذي ظهرت من خلاله هذه الاتجاهات والروى النقدية.

وهذا يجب للتأكيد على أهمية الدراسات البنيوية التي تكامل من خلالها عدة أنظمة معرفية، فقاء النقد الأدبي وعلم النفس والاجتماع والدراسات اللغوية والأسلوبية لابد وأن يضيف المزيد من الفهم الراعي والمستنير لحركة النقد في مصر وتحولاتها المختلفة.

٥ - تبقى نقطة أخيرة تتعلق بموضوع هذه الندوة أثرت أن أتركها للنهاية تتعلق بالتعبية.

المسألة هنا تحتاج لقراءة أوسع، يمكن من خلالها معرفة أوضاع الدول التي تنبها في أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية بل وفي أوروبا ذاتها، بالعلاقة بالآخر الأمريكي المهيمن ثقافياً واقتصادياً وسياسياً... الخ

وهذه القراءة والمراجعة تتيح لنا بشكل دقيق، طريقة تناولنا لموضوع التعبية، هل يتم ذلك بإفراط شوقيبي مرضي؟ أم يتم بشكل مرتبط أكثر ما يكون بالسياق الحضاري العميق الخاص بنا كمصريين والذي يدفعنا للبحث عن مخرج في مواجهات الآخر العنيفة والصمرة في أن؟

هل يمثل الحديث عن التعبية في أشكالها المختلفة وليست الذهبية فقط، غطاءً أيديولوجياً يعامل به المثقفون معه بعضهم البعض، فتبرز مقولات أخرى مرتبطة بهذا المفهوم، مثل العمالة، الخيانة، الاستغلال، اللق، السرقة الفكرية والنقدية... الخ.

هل يمكن الحديث عن التعبية الآن، مثلاً كان الحديث عنها منذ صدق أو عقدين من الزمان وفي ظل وجود أكثر

من مكان في مصر، وأكثر من مركز بحثي، يدعو لليبرالية الفكرية بمشعلاتها المختلفة، المنادية بعدم الحماسية في التعامل مع هذا الآخر الأمريكي، في الوقت نفسه الذي يرى فيه بعض المثقفين المصريين، إن هذا الآخر الأمريكي الغربي أفضل من الآخر الخليجي المتعالي والمتعجرف الذي لا يمتلك سيقاً حضارياً يبرر هذا التعالي وهذه الحجرة.

المسألة تحتاج لطرح عميق وتناول واسع المدى عبر جهود عديد من المثقفين بكافة تياراتهم وتوجهاتهم المختلفة، حتى لا تحول المسألة في النهاية لمجموعة من الاتهامات المتبادلة، خصوصاً أن العلاقات العربية الإسرائيلية تزد بمخاطر جمة وعنيفة، قد تجعل مصر في النهاية تعاني العزلة التي كانت تعانيها إسرائيل طوال العقود الماضية.

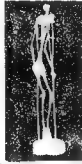
صلاح فضل

شكراً للأخ صالح وأعتقد أن السادة الحضور من مجلس تحرير مجلة القاهرة لهم تعقيباتهم.

(المجلة)

أولاً فيما يخص جزئية الأيديولوجية وكما أشار الدكتور فتحي أبو العيشين في مقولة ناصية أن كل معرفة لابد أن تنطلق من أو تستلطن بأيديولوجيا، هي مقولة صحيحه إلى حد كبير، ولكني أتساءل هنا عن التشوه الذي يمكن أن يطرأ على هذه العلاقة الجدلية التي لا يمكن فصلها إلى أقدم من الأفقوميذم؛ المعرفة والأيديولوجيا.

أتساءل حول تأخر الجانب المعرفي قياساً على ما أسميه أيضاً تيمش الأيديولوجيا، إلى ما يمكن أن يكون تحول الأيديولوجيا إلى هيكله النوعي صناعة للخبة المثقفة بدلا من أن تكون



الفكرية بعلاقته بالإبداع من ناحية وبأساطير المستقبل ممن لا يمثلون النخبة كما سماها الأستاذ صالح، كيفية الخروج بالنقد لتطوير وظيفته التي بدأها منذ الإحياء والتطوير في الارتقاء بمستوى الحياة الثقافية والفكرية.

إن نقطة المنهجية وعلاقتها بالمنهجيات الغربية، ثم نقطة الفاعلية للنقدية هي ما نريد أن نستوضح رأي الدكتور لطفي عبد البديع فيها.

لطفي عبد البديع

أولاً: هناك إشكال كبير جداً في مسألة النقد، لأن النقد ليس مجرد منهج كسائر المناهج وهو أيضاً ليس سلوكاً بل هو نوع من التجربة الإنسانية الكبرى إذن لا نستطيع أن نتحدث عن إصلاح النقد إلا إذا تحدثنا عن إصلاح الحياة، فالتنقد تصحيح للحياة ولا يجب فصله عنها، لا يجب أن نجلس في برج عاجي ولا نكون لعدائنا أثر في الحياة ذاتها.

ثانياً: هناك عقل ناقد وعقل غير ناقد، وهناك مجتمع يسود فيه النقد ومجتمعات لا يسود فيها النقد، وطبيعة حياتنا العربية أنها لا يوجد بها نقد، فليس هناك الجو السليم الصحيح لنشأة وتقبل هذا النقد لأن عقليتنا غير مهينة لذلك، على خلاف حركة النقد في أوروبا وأمريكا نجدها حركة مقاومة ذلك لأنهم مهينون لذلك لديهم تلك العقلية النقدية وأرى أن الحركة النقدية الكبرى التي قامت منذ القرن العشرين هي أعظم

الفرصة للتخليق والبلورة وإلغاء ما يمكن أن يسمى بالتبعية.

أنا أتساءل مثلاً عن علاقة الحضارة العربية بالحضارة اليونانية هل كان مسمى للتبعية قائماً يا ترى، وعلاقة الحضارة الأوروبية بالحضارة العربية ذاتها هل كان هذا المسمى قائماً في الجدل الذي جرى؟؟ هي مجرد تساؤلات..

صلاح فضل

أظن أن كريم بمنظور البديع أضاف تساؤلاته نقاطاً مهمة لمحصلة الجدل الذي يدور حول هذه المائدة، ويحصدته الفنى الخلق الشاب أيضاً استطاع أن يطرح الإشكالية على وجهها الدقيق، فإن ما يتمثل حول عمليات الدقائق وحوار الحضارات، لا يمكن أن يخطر إليه باعتباره دليلاً سائباً سيئا على التبعية، لأنه هو البداية الصحيحة للتفاعل المنتج فيما بعد.

وبينما أنه قد انضم لنا الأستاذ لطفي عبد البديع. فإنه يحاولنا أن نستوضح وجهة نظره في القضيتين الجوهريتين المطروحتين فيما يتصل بإشكالية النقد الأدبي.

القضية الأولى هي ضرورة المنهجية في الممارسة النقدية مفاهيمها وأبعادها وخاصة علاقاتها بالمنهجيات الغربية.

والقضية الثانية هي كيفية تفعيل الصلة، وزيادة دينامية النقد في حياتنا

نتاجاً لهذه النخبة أو تجلياً من تجليات هذا الوعي.

هذا تساؤل أعتقد أنه يمكن أن يخضع للمناقشة.

ثانياً: للزعة التراثية التي تهيمن على وعينا النقدي وهي زعة تعمل في مسار مزدوج.

تبسط الفعل النقدي أساساً إلى اتجاه يعمد إلى طريقة في استقبال المناهج النقدية الحديثة استقبالا رجحياً فيحاول أن يحتمي بالذات ويضخمها، كما يحاول البحث عن إطار والامنطاع بدور وهي لهذه الذات، واستقبال آخر يطلب عليه الطابع الاستهلاكي بدلاً من أن يكون طابعه هو الجدل والحوار، وفي النهاية ينتج لدينا نتاجاً نقدياً بسيطاً لا يضفي كثيراً إلى الحراك النقدي المتحقق عالمياً.

هذه الزعة التراثية في عملها لا تنتج في الحقيقة إلا المنهج السجالي بين أنصار الجانبي الأول والجانبي الثاني، الجانبي الثاني يأخذ على الجانبي الأول ما يسمى بالتبعية، والجانبي الأول يأخذ على الجانبي الثاني ما يسمى بالتوجه الرجعي والانغلاق.

وبينما يبغي النظر في الجوانب المضيق التي يخلصها الجانبي الثاني المنفتح أساساً وهو ما يجب أن يخضع للتعامل أكثر عبر إنتاجه الواضح لأن هذه اللحظة تسمح بالانفتاح الكامل لإتاحة

حركة نقدية منذ أيام أرسطو، أما عندنا فلحن مشغولون ببعض الألفاظ والمصطلحات ولكن ليس لدينا العقلية الناقدة.

ثالثاً: أن النقاد أنفسهم منقسمون، يفتخرون إلى روح الجماعة والضائفة، نجدهم يلتفتون للمقولات الغربية للنقاد الغربيين بينما يتركون المقولات التي نشأت في ظل الثقافة العربية ووضعها نقاد عرب، ربما يعنى هذا عدم التراكم المعرفى الذى تعتقد بشدة.

رابعاً: المثال الآن هو فقدان التواصل بين النقاد والمبدع، فقد استمتعت لمجموعة من الشعراء الشباب وفرحت جداً لأنهم يعبرون عن جيل جديد، ولكن لا أحد يسمع بهم أو يفتق رواهم نقدياً، ولكن من خلال أشعارهم تولد داخلى الأمل من جديد.

فتحى أبو العينين

أريد أن أتحدث الآن حول السؤال الذى طرحه الصديق . سيد البهراوى حول هل يجب أن يكون الناقد منهج أم لا؟

وقد فهمت من كلام زميلى ولقاءاً أيضاً من كلام لطفى أن مسألة النقد بما يفهمه المرء تحت مصطلح منهج ليس من الضرورى أن يكون موجوداً.

وبالمصرف قال الدكتور لطفى النقد أكبر من أن يكون منهجاً، أنا أخشى أن يكون تخصص ولقاء وهو الفلسفة بما تشمله من رؤية واسعة للأمور قد جعلها تنحاز إلى الرأى الذى يقول إن النقد أكبر من أن يكون منهجاً، وأشعر هذا بالتوجه إلى الذاتى إلى عدم التقييد بقواعد وأسس منهجية عقلية منظمة.

واسمحوا لى أن أختلف مع هذا الرأى، لأنه لو صح ذلك فما حاجتنا إذن

إلى الحديث عن نظريات أدب ومنهج فى التعامل مع للنصوص، وللملاح سيد البهراوى المحق فيه فى ضرورة الإجابة عن سؤاله هل تعاملنا مع النصوص كقناد يجب أن ينهض على طريقة معينة معروفة لها أسسها...؟ لم أن المسألة متروكة لانطباعات خاصة جداً عند التعامل مع النصوص وبالتالى يصبح الحديث عن مشاكل منهجية أو عن مصطلح أو غيره يصبح لا معنى له.

إن نحن أمام اختيارين إما أن نعرف أن هناك منهجاً أو مناهج، برأى مختلفة، وإما أننا يلزأ منهج؟

ونحن يجب أن نعرف بأن هناك منهجاً، مسألة أن هناك أزمة هذا موضوع آخر، أو أن هناك تشوه فى التعامل مع للنصوص هذا أيضاً أمر آخر ولكن القضية هى أنه لابد للناقد من أن يكون له منهج.

ولقاء إبراهيم:

أخشى أن يكون المنهج نابعاً من نظرية محددة تحكم النقد، وبالتالى يكون وراءها أيديولوجية ويصبح الناقد عندئذ مبدعاً والناقد فى نظرى مبدع، ولم أكن أقصد أن لا يكون للناقد خلفية فلسفية أو منطوق فكرى ولكن وجهته نظرى أن الناقد عندنا مفتقر إلى النظرة الجمالية الحقيقية التى تكتمل فى أن يتذوق الفن جيداً ثم يوصل لهذا الفن عن طريق نقد ثم يبدع بذاته نظرية فلسفية، لأن الناقد فى مرحلة من مراحلها يتحول إلى فيلسوف فن وفيلسوف جمال، عندما تتحول المفاهيم والمصطلحات التى يوصل من خلالها إلى خطوات إجرائية تفهم وتقيم العمل الفنى.

ولكن ما أقصد ألا يتحول الناقد إلى بوق لمنهج معين.

سيد البهراوى

أنا أفهم المنهج بطريقة مختلفة بعض الشيء، فالمنهج والنسبة لى هو مجموعة من الخطوات الإجرائية لدراسة ظاهرة معينة، هذه الخطوات الإجرائية ليست فى ذاتها منهجاً، ولكن هذه الخطوات القائمة على مجموعة من المفاهيم لها صلة أساسية بأبعاد نظرية تتصل بالفلسفة فى نهاية المطاف.

وبالتالى تتكون الخطوات الإجرائية هذه الأبعاد النظرية والتى لابد منها والتى لابد أن تكون متناسقة معها، بمعنى أن الخطوات الإجرائية لابد أن تكون متناسقة مع نفسها ومع الأصول النظرية التى تعتمد عليها.

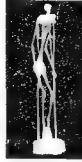
إن لابد لكل ناقد من منهجية ليس بالضرورة أن يكون منهجاً واحداً، ولكن لابد أن تكون الخطوات الإجرائية متسقة مع مخططاته النظرية.

النقطة الثانية، التى أريد أن أتحدث عنها هى:

الفرق بين النقد والوعى النقدي، فهناك النقد الأدبى كقصر معرفى مستقل، وهناك الوعى النقدي الذى ينبغى على كل محقق حديث وعلى كل مجتمع حديث أن يمتلكه، طبعا لا يمكن أن يكون هناك نقد بالمعنى الحرفى الصحيح إلا إذا كان هناك وعى نقدي، أى يجب على الناقد أن يمتلك الوعى النقدي ولكن ليس على كل ممتلك الوعى نقدي أن يكون ناقداً.

صلاح فضل

بالمثل هذه نقطة مهمة، فكما أشار الدكتور لطفى من افتقاد الوعى النقدي هو سبب من أسباب عدم قابلية أو الوصول السلس المتدفق للفكر النقدي إلى قاعدة المتدققين، ومن أوائل وظائف النقد



فتحي أبو العينين

حول مسألة ماذا فعل؟ أنا سأنتظر نظرة باحث اجتماعي، وأقول هذا الناقد غير موجود في المطلق بل هو موجود في واقع له صلات وله خلفية.

أولاً: تتمثل في تشككه كناقد أدبي، وهذا الكلام يحولني إلى نظام التعليم في المجتمع المصري، كيف ننشئ الناقد في الأقسام والمعاهد لكي يكون شخصاً متقفاً يتعامل مع الظواهر الأدبية والإبداعية، وكيف يمكن أن تتيح له الفرص للانفتاح على التيارات الممكنة كافة بعد أن نكون قد أعددناه ونشأنه على طريقة التخصيص النقدي.

ثانياً: أحيل إلى واقع مأساة وأقصده بذلك الأمية، كيف يمكن أن نتحدث عن توسيع قاعدة جماهير المثقفين، للقراء الذين يقرءون الناقد ويقرءون المبدع ويفهمون منهما ونحن لدينا حسب الإحصاءات الرسمية ٦٠٪ أمية في المجتمع.

ثالثاً: التشابك الخطير بين السياسي والثقافي، ونحن لانستطيع أن ننزل السياسي عن الثقافي، فهذه مسألة تتعلق بتاريخ ومجتمع وسيولوجي وسيكولوجي ويجب أن يكون لدينا وضوح في هذه المسألة، أين موقع المثقف، والناقد؟.. مثال على المثقف، ما هو مشروعه مع الأخذ في الاعتبار أن المشروع لا يصنعه فرد ولا تنصحه جماعة

منهج التحليل النفسي منهج ولكنه ليس علماً، أو المنهج الفلسفي هو منهج ولكنه ليس علماً، إذن أين المنهج وأين العلم ثم بعد ذلك نتحدث عن النقد.

صلاح فضل

أعتقد أنه بنسبة كبيرة قد اتضحت وجهات النظر للمشاركين في الندوة.

وبقي الشطر المتعلق ببرامجنا تجاه المستقبل، ماذا نفعل لكي نخلص مما يمكن أن نخطئه في حياتنا المعاصرة من عوائق تحول دين قيام النقد بوظيفته الإبداعية والفكرية والثقافية في حياتنا العامة؟.. هل لكم تصورات مستقبلية؟..

وفاء إبراهيم

إذا استطعنا تحويل التبعية - وأنا أفهم التبعية هنا كمفهوم المحاكاة - فإذا تحولت المحاكاة إلى مصباح ومرآة، فالحقيقة من خلال مفهوم المحاكاة أستطيع أن أحل المشكلة بحيث أتقن الضوء، كيف أستطيع تحويل المحاكاة أو التبعية في معنى من معانيها إلى تفعيل أو إلى فاعلية - كما يقول صلاح فضل - إنه لو نظرنا إلى مفهوم المحاكاة على أنها مصباح ومرآة، فالمحاكاة هي مرآة تعكس الواقع ولكن المحاكاة أيضاً هي مصباح يشع بشئ جديد بعد أن يتمثل هذا الآخر واللحظة التي لا أشعر فيها أن أكون مصباحاً فإنني أشعر بالدونية.

هو العمل على تخليق هذا الوعي النقدي في المجتمع وإعادة طرح الأسئلة عن قضايا الفلسفة والفكر والمياسة والاجتماع والتراث والحضارة والتطور.

كل هذا قام به الناقد في النصف الأول من هذا القرن في حياتنا المربية وكان إسهاماً في تحريك منظومة الوعي النقدي الاجتماعي عامة ثم تأسيس الوعي النقدي المهني بصفة خاصة.

شاكر عبد الحميد

أرى أنه مازال هناك خلاف حول المنهج، هل المنهج بالضرورة هو منهج علمي؟.. أم أن المنهج يمكن أن يكون منهجاً وكفى؟..

فلا بد أن نتوقف عند صفة العلمية، هل نقصد بها العلم الذي كان موجوداً حتى نهاية القرن ١٩، وهو عادة المعنى الذي يرد في أذهاننا عندما نتحدث عن العلم أنه العلم الصارم الذي يتحرك من خلال آليات السبب والنتيجة، أم هو العلم بالمعنى الحديث الاحتمالي النسبي اللا يقيني، وفي ضوء هذا المعنى يمكن أن يكون النقد مجالاً مفتوحاً للاحتتمالات للمختلفة للمناهج المختلفة دون أن يدعى أحد هذه المناهج لنفسه صفة العلمية.

ولذلك فأنا مازلت مصرراً على النقطة التي عرضها «صلاح فضل» عن روح الفريق، لأن النص بالفضل يحتمل كل هذه الاتجاهات والاحتمالات، فمثلاً

بعد ذاتها، المشروع مشروع وطن، وطبعا هذا الوطن يمكن أن تقوده شريحة تعبر عن شريحة أوسع أو طبقة في مرحلة تاريخية معينة.

رابعا: للنقطة الأخيرة هي الإعلام كجهاز، وما يمكن أن يلعبه في عملية للتوصيل من إذاعة وتليفزيون وصحافة وغيرها.

شعبان يوسف

يبدو أن فتحي أبو العيثين أوجز ما كنت سوف أقوله ولكن لي بعض الملاحظات حول:

لماذا نتناول مسألة النقد بمنزلة عن السلطة السياسية والفساد الاجتماعي بشكل عام؟

أعتقد أن صدور كتاب «في الشعر الجاهلي، في العشرنيات لعله حسين وكتاب الإسلام وأصول الحكم، لعل عبدالرازق، وكثير من الأفكار التي كانت موجودة في العشرنيات والثلاثينيات كان لها علاقة بالفساد السياسي والاجتماعي الذي كان يسود في هذا الفترة.

وكذلك معظم الكتابات التي ظهرت في الستينيات خاصة كتاب «في الثقافة المصرية، لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس

صالح سليمان

بخصوص المستقبل أرى أن الحلول التي تطرح هي حلول استراتجية على مستوى بعيد، يعني فتحي ذكر التعليم والأمية ووسائل الإعلام، المثقف الحقيقي الذي ينبغي أن يكون له دور على مستوى المجتمع، لا يستطيع أن يقوم بشيء تجاه التعليم أو تجاه الأمية، لن تحقق شيئا، فالسلطة تبغى بقاء هذه الأمية لتحقيق أغراضها المختلفة.

فأنا أتصور أن الجامعة هي الخطوة الأولى للناقد الحقيقي، وأتصور كذلك أنه لو قرر مجموعة من الإبداعات، كمجموعة من الدواوين أو الروايات مثلا، مثل حلقة نقد، والطالب أخذ الرواية ووضعها في بيته بالتأكيد ستمتد أحدى أخوته إلى هذه الرواية هذه حول بسيطة جدا ولكن يمكن أن يقوم بها المثقف داخل المجتمع، أما الحديث عن الأمية والتعليم والإعلام فنحن لانملك شيئا تجاه أجهزة الإعلام والتعليم والأمية وغيرها من المشاكل.

لطفي عبدالبديع

قبل أن نجيب عن السؤال ماذا نفعل تجاه المستقبل؟

يجب أولا أن نعرف أين نحن الآن، أين النقد العربي في هذا المرحلة؟

فلا يمكن الحديث عن المنهجيات وهي نظرية، ولا يمكن دراسة الأدب أن تكون نظرية، فالمنهج كلمة لا تعبر عن التعامل مع النص الإبداعي الآن، كلمة «قراءة، مطروحة»، والقراءة معناها أن الناقد يدخل ويعيش في النص، ويدخل مع اللغة، في حوار ويدخل مع الوجود في حوار.

شاكر عبدالحميد:

أولا: ندع كل المناهج تعمل وتكشط وتفتح على المناهج العالمية، وتطور بشكل أو بآخر ما يسمى بالمشكلة التنافسية كمرحلة أولى ثم الإبداع النقدي كمرحلة ثانية.

ثانيا: لابد من وجود مجلات للنقد بمستويات سواء كان النقد التخصص أو النقد المتابع وبين هذين الاتجاهين لابد من وجود النقد الإبداعي فلا يكون هو المنهج وإنما موجود حوار مناهج أخرى كثيرة.

ولكن يجب أن تنمي القراءة العارقة أو القراءة الشفوية.

ثالثا: تنمية روح الفريق النقدي مع التركيز على التعددية وليس التشابه من أجل مسألة الأيديولوجية، لابد أن تكون هناك تعددية في التعامل مع النصوص.

سيد البحراوي:

أرى أن ما طرحته من قبل حول مسألة التبعية وغياب المنهجية، هو في الحقيقة حل للمشكلة فأنا لا أطالب الدولة بإقامة مجلات لأن هذا لن يحدث، وإنما أستطيع أن أدرك جذر الأزمة الحقيقية لدى المثقفين المصريين والعرب وديالة الرعي بهذه الأزمة هو بخله بداية التغيير.

فأنا أحاول توصيف الأزمة كما رأيته في جذرها العميق. ولم أكن أقصد أن أدبنا أمدا من القمامة أو المعدن. الذي يمتد إلى التكوين الإنساني إلى هؤلاء المثقفين الذين ينتمون إلى هذه الطبقة.

إذا المسألة ليست خاصة بفرد بعينه أو طبقة معينة.

التوصيفات التي ذكرها الدكتور لطفي أنا متفق معه فيها رغم أنه رفض مصطلح «التبعية الذهنية».

الفكرة هي أنني كنت أطلق من إحساس دولي تجاه العالم، فإن أستطيع أن أمثلك معرفة حقيقية بنفسى أو بالآخر.

وبالتالي هذا هو ما أسميه بالتبعية الذهنية، إنني قهرت في بداية التاريخ وتفرقت داخل نفسي وارتدت إلى الماضي أو تصورت أنني أستطيع امتلاك المستقبل القائم على النظام الأوروبي، كلاما وجهان. من وجهة نظري. للتبعية الذهنية التي تهيمن علينا من بداية العصر الحديث حتى الآن، ما أريده أن أمثلك الاستقلال الذاتي.



- والسيولوجية وهو ليس هذا أوزاك
فحذر الأدب وأصبح له كيانه الخاص ثم
توجه العالم لتحليل الأدب من الذاتية
فساءت البنيوية التي تنظر إلى
الموضوعي، ثم اتضح أنها تفرغ للنص
فتم الرجوع إلى اللغة والتفكيرية
وهكذا.

إن هذه النظريات ليست موضات
بل هي لازمة في تطوير الفكر.

وكل المشاكل التي تواجهنا في النقد
العربي الآن قد واجهت العالم من قبل
واستطاع أن يحلها، فالفكر ليس مقصوراً
على أحد، ولا يوجد تراث عربي أو تراث
غربي فالتراث ملك للعالم كله، للإنسانية
كلها، ولا يوجد شيء يسمى تبعية علم،
فالعلم ملك للإنسانية كلها. ■

اعدها للنشر :
نجله هلام

فمثلاً المناهج التي قمت في الغرب
قدمت لحلول مشكلات معينة، بدلاً من
أن نقل هذه المناهج وليس لدى هذه
المشكلات.

يجب أن أعرف أصول وجذور
النظريات والمناهج التي أنقلها من الغرب
وأخذ ما يتفق معي وأرفض الباقي.

لطفي عبد البديع :

المشكلة أننا نتعامل مع النظريات
على أنها موضات فمثلاً عندما برزت
الرومانتيكية أصبحت رومانديكيين وهكذا
كلما برزت مدرسة مشينا في ركابها
ونحن لا نعلم أن كل هذه النظريات هي
مراحل في تطور الفكر العالمي، فالعالم
يتعلم عن طريق التجربة والخطأ، فمثلاً
الأدب كان واقعاً تحت تأثير السيكلوجية.

أي أن أهي نفسي بالمعنى الفردي
والمعنى الجماعي، وأنا هنا أزعج أن
الإنسان الفرد ليس موجوداً في هذا
المجتمع لأنه ببساطة ليس مجتمعاً
رأسمالياً.

وعلى هذا أجد أن كثيراً من المثقفين
يعيشون، وهم لا يعرفون معنى كلمة «أنه»
على الوجه الحقيقي فتتضخم ذاتهم جداً
على حساب الآخر أو تتضاءل جداً على
حساب أنفسهم وعلى حساب الجماعة
المختلفة.

إن أنا أعود إلى الوعي بالذات،
والوعي بالذات بذاته هو إدراك استقلالي
وحدودي الجسمانية والفكرية، وهو ما
يجعلنا نعرف مشكلاتنا الحقيقية.

هذه المشكلات الحقيقية لها حلول
سواء في الداخل أو في الخارج شرط أن
أعرف جذورها.

تقنيات

(١)

أعتقد أنه تقليد جيد أن يطلب إلى
المتدربين أن يكتبوا كتاباً على الدورة التي
اشتركوا فيها، لأن الكتابة تعطي فرصة
للتأمل فيما دار شفاهاً في الندوة، التي
تكمها ظروف عامة يصعب التحكم
فيها، مثلما حدث في ندوتنا هذه.

لوجهة النظر المطروحة في الورقة، مما
سيسمح - كما توقعت - بحوار ثري
وخصب يقوم على تعدد الآراء، ولكي
فروجت - مع بداية الندوة - بصلاح
فضل مدير الندوة بالإضافة إلى كونه
صاحب ورقة عمل أخرى تطرح للمناقشة
ولقد كانت إدارته للندوة أمراً غير عادل
لأن كثيراً على سيرها، وحدثت من ألقاها

الأصل في هذه الندوة كما طلب إلى
رئيس التحرير، هو مناقشة ورقة العمل
التي أعدها منذ مدة طويلة (أكثر من
عام) بعنوان «التبعية للأهمية وأزمة
المنهج في النقد العربي». وحيثما طلب
إلي أن أقترح عدداً من اللقائات للمشاركة
في المناقشة، كان صلاح فضل أحدهم
نظراً لمعرفتي بوجهة نظره المناقشة

دون شك. ولعل أبرز هذه الحدود هو خنائه للندوة الذي جاء إعلاناً عما لم يتحقق عليه أغلب الحاضرين وهو نقى مقولة ورقة العمل عن التبعية الذهنية.

لقد كانت وجهات نظر كل من فتحي أبو العينين وصالح سليمان وشعبان يوسف، وحتى الدكتور لطفي عبد البديع الذي قدم ملاحظات حادة وحساسة في عمق الأزمة، متفقة مع الاتجاه العام للورقة ومؤكدة لوجود التبعية في النقد العربي الحديث، وباعية إلى البحث عن طريق آخر للتعامل مع النقد الأروبي. وفي الوقت الذي بدأ فيه مرقف شاكر عبد الحميد مناقشة الموقف الورقة، فإن مجمل حديثه يمكن أن يفهم على أنه برغص للتبعية السلبية، ولكنه يزيد ما أسماه بالتبعية التلافيفية، أو المحاكاة للتلافيفية. وهنا نود أن نشير إلى أن المداخلة لا يمكن أن تتلقى مع التبعية أو المحاكاة (بمعنى التقليد) بأى حال من الأحوال، خاصة إذا كانت هذه التبعية ذهنية وحاكمة للتوجه العام (الفنسي والعقلي والسلوكي).

ولعل مفهوم الذهنية يحتاج إلى توضيح لم يتح لورقة العمل الموجزة ولا للندوة أن تحققه وهذا يمكن أن يتحقق من خلال التعريفات التالية.

الذهن - في لسان العرب - هو الفهم والعقل، وهو أيضاً حفظ القلب وفي مختار الصحاح هو الفطنة والحفظ. وفي المعجم الوسيط هو ما به الشعور بالظواهر النفسية المختلفة، ويطلق أيضاً على التفكير وقوانينه، أو مجرد الاستعداد للإدراك.

ويقدم معجم مراد وهيبة الفلسفي عدة تعريفات للذهن منها:

١ - فهو عند الحنفيين والتجريبين من قسوة للنفس تشمل الحواس الظاهرة

والباطنة معدة لاكتساب العلوم أو استعداد تام لإدراك العلوم والمعارف بالفكر.

٢ - وهو مجموع نواحي النشاط التي عن طريقها يستجيب الفرد - باعتباره نظاماً ديناميكياً كاملاً للقوى الخارجية دون إغفال لاضنيه ومستقبله. والمصطلح يقابل مصطلح intellect في اللغات الأوروبية، أما الذهني يقابل مصطلح Intellectual Mental

من هذه التعريفات يمكننا أن نستنتج أن الذهن قوة محركة للنشاط الإنساني، جامعة للفنسي والمادني (الذي أسماه شاكر عبد الحميد فيما اعتقد بالوجداني) والعقلي معاً.

وعليه فإنه إذا كانت هذه القوة تامة أي قادرة لاستقلالها وإرادتها الحرة، فإنها تكون غير قادرة على قيادة الإنسان إلى تعدد احتياجاته الأساسية، فاهيك عن البحث للحر والمبدع عن حلول لها وتكون النتيجة الطبيعية هي اللجوء مباشرة إلى حلول جاهزة من زمن آخر (الماضي الإسلامي أو المستقبل الأروبي الصوري).

وفي اعتقادي أن هذا الموقف هو الذي ساد بين متقربي المحدثين منذ بداية عصر محمد علي وحتى الآن لأسباب لا مجال للتفصيل فيها هنا، ويمكن أن نراجع كتابات بيترجران: الأصول الإسلامية للرأسمالية) وتيموثي ميتشل: استثمار مصر، وفولوى منصور: خروج العرب من التاريخ، وكتابنا «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث». وأن هذا أدى إلى اعتمادنا على نموذج آخر (إسلامي سني أو رأسمالي غربي) سواء في كتابتنا النقدية أو في إبداعنا الفني (راجع كتابنا: محلول الشكل في الرواية العربية، البنية المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦).

وفي تقديري أن الدفاع عن هذا الموقف هو تكريس لأزمنا النقدية التي هو لب لها، وأن بقية مظاهر الأزمة هي

نتاج لهذا الجذر، ومن ثم فإن الاقتراحات العملية أو الإجرائية التي تبدأ بالإكثار من المجلات النقدية وتنتهي بإصلاح نظام التعليم، وهي الاقتراحات التي انتهى إليها بعض الزملاء في الندوة، رغم أهميتها، لن تؤدي كثيراً، لأن الذين سيؤمنون بهذه الإصلاحات هم المتفقون الصابون أنفسهم - فيما أرى - بالتبعية، وسيأتى إصلاحهم أيضاً ذاتياً.

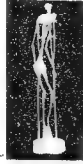
البديل الحقيقي من وجهة نظري هو أن يتخلص المتفقون من التبعية الذهنية (سواء للأخر أو للماضي أو للسلطة وأن يستعيدوا ماهيتهم الأساسية المتمثلة في الإبداع الحر والمستقل، وأن يتوصلوا اتصالاً عميقاً وحقيقياً بذواتهم كجزء من جماعاتهم ليعرفوا مشاكلهم الحقيقية، وأن يبحثوا عن حلول لهذه المشاكل في ذات المشاكل، أو في الحلول المشابهة لمشاكل مشابهة في كل العالم وفي كل الأزمان، بشرط أن يدركوا أنها مشاكل مشابهة وليست مشاكلان لنفسها، وحلول مشابهة وليست هي ذاتها حلول مشاكلنا. في هذه الحالة سوف نستفيد منها دون أن نغفلها أو نخضع لها.

هذا الموقف الجديد الضروري، صعب وقاس، وقد يكون مستحيلًا في لحظتنا الراهنة، التي نفوس فيها في التبعية على المستويات كافة لكن ما نملكه بقينا هو الوعي: أن نبدأ الوعي بأزمنا، هو بداية الطريق إلى تجاوزها.

سيد الجراوى

(٢)

هل يدلنا المشهد النقدي العربي الراهن على وجود حركة نقدية متعددة المناهج، يمل كل منهج منها سبيلًا واضحًا له قواعده وقوانينه النظرية الفلسفية وأصوله الإجرائية المتسقة مع أسسه النظرية؟



خطة طويلة المدى تدبى على نوع من التنسيق والتكامل وتوزيع الأدوار حسب التخصصات المختلفة ويهدف تأسيس مشروع منهجي نقدي، يمتد بامتداد الساحة العربية أو يتحقق داخل الوطن الواحد.

ونخلص هذه الأسباب مجتمعة إلى أزمة النقد العربي على نحو ما وصفها سيد البهراوى فى ورقة العمل المهمة التى قدمها، خصوصاً من حيث الفجوة الملموسة بين التوجهات النقدية القائمة والإبداع المتحقق من ناحية وبين الدراسات النقدية المتخصصة وجمهور القراء من ناحية أخرى. ومن الطبعى فى هذه الحالة اقتصر الخطاب النقدي على دائرة المثقفين والمتخصصين المحدودة والنصراف القاعدة العريضة عن القراءة الجادة، ورغم الجهود المتميزة لنقادنا المرموقين.

تطرح ورقة العمل أيضاً قضية غاية فى الأهمية وتتمثل فى غياب المنهجية المتكاملة المتسقة على المستويات الاجتماعية والسياسية والثقافية منذ بداية العصر الحديث.

فهل يصبح وقوعنا فى فخاخ التبعية الذهنية أمراً لا فكاك منه؟

أتصور أن سيد البهراوى لا يطلق مقولة التبعية الذهنية بالنسبة لواقع النقد العربى إلا بدافع تحريك الفكر ويهدف للتطرق - ضمناً وصراحة - إلى قضية

ولا شك عندى أن الباحث أو القارئ المتابع يعرف أن النظرية الأدبية المعاصرة - بمناهجها المختلفة - تمثل حصيلة تراكم التطور فى مجال الدراسات الإنسانية، حيث لا تفصل الدراسات اللغوية أو النفسية والاجتماعية وغيرها وإنما تتمازج مناهج البحث وتتداخل، وحتى عندما يظهر اتجاه نقدي ما - كالبنيوية مثلاً أو التفكيكية أو النقد النسوى - يحدث قطيعة معرفية بالنسبة لما سبقه من اتجاهات فإن المدرسة الجديدة ترتكز على نقد جذرى لأسس نظرية أخرى تبلورت خلال مرهل متتالية من تاريخ النقد الأدبى فى الغرب. لهذا السبب تأتى للنقطة الكيفية فى التصور النظرى لماهية الأدب ضمن سياق تاريخى وثقافى، له أصوله المعروفة لدى المشتغلين فى هذا المجال، وإن حملت الدعوة الجديدة فى ذاتها نفياً للتاريخ (أشهر هذا إلى أمد منطقات النظرية الأدبية الحديثة)، أعنى للظن إلى العمل الأدبى بوصفه نصاً يحاور تصوراً آخرى بمعزل عن الواقع الاجتماعى الذى أنتجها والظرف التاريخى الذى كتبت فيه)

ما ذكرت الآن يمثل حقائق يعرفها القارئ المتابع، بينما تشكل صعوبات إضافية بالنسبة إلى الناقد، نتيجة غياب مثل ذلك التراكم المعرفى لدينا واقتصر الجهود العلمية على مبادرات فردية يقوم بها النقاد بدافع مهنى أو شخصى وحسب اهتماماتهم العاجلة، بدون أن تجمعهم

بصياغة أخرى للسؤال نفسه أقول:

هل أفرز واقع النقدى نظرية عربية تكشف عن وعى نقدي متفاعل مع ظواهر التحديق الإبداعى أم أن الناقد يلجأ إلى أطر مرجعية مستمدة من واقع فكرى غير واقعى، تمثل نوعاً من التبعية الذهنية وتفضى إلى أزمة النقد؟

الإجابة غير سهلة ولا تكون قد اختزلنا قضية بالغة التركيب والتدخل ما دما نطرح السؤال نفسه - أعنى قضية المنهج العلمى - بالنسبة لمجالات أخرى نرس أوجه حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية لكننى برغم ذلك سأحاول تقديم اجتهادى حول محور هذه الندوة من منظور موضوعى.

لا يستطيع متابع مصنف إنكار الجهود الكبيرة لعهد من نقادنا البارزين، أسهموا فى تقديم الفكر النقدي الحديث عن طريق الدراسات النظرية والتطبيقية المتخصصة وتغلروا على صعوبات كثيرة، أسبرها امتلاك اللغتين المترجم منها وإليها، فضلاً عن نحت اشتقاقات لغوية جديدة وحل بعض مشاكل المصطلح النقدي وغموضه إلى غير ذلك، ومن أهم المشكلات التى تراجعه الناقد فى هذا المجال طبيعة المناهج نفسها وارتباطها بجوانب فلسفية وثقافية واجتماعية نابعة من ظروف الواقع الفكرى فى الغرب ومحاوله تقريبها إلى باحثين وقراء يتعمون إلى سياقنا الثقافى العربى الزاهن.

الهرية الثقافية في أبعادها المجاوزة لأزمة النقد من منطلق التحولات العالمية المتسارعة، المهددة بتخريب الخصوصية الثقافية لصالح ثقافة عالمية واحدة وقرية كونية، لا يحل أنبأ فيها - عدا بالطبع أعمال كاتبنا الكبير نجيب محفوظ - سوى موقع هامشي، فضلا عن تهيمش الأدب والفكر في واقعا وتضييق الخناق على المبدعين وحرية التعبير والاجتهاد العلمي مما لا محل لمناقشته في هذه المقالة.

إن الأدب - كما نعرف جميعا - يمثل أحد أهم تجليات الثقافة وكذلك فإن النقد هو النشاط المنهجي العلمي الموزن في الأهمية. والنقاد حين يقوم بتقييم الأعمال الأدبية إنما يبذلون في الوقت نفسه معايير القيمة الأدبية، الماكسة لخصوصية الثقافة في ظرف تاريخي واجتماعي بعينه، بالإضافة إلى ما قد يحمله العمل الأدبي من قيمة إنسانية وما قد يطرحه من أسئلة الوجود البشري في كل زمان ومكان. والنقاد يعلم أن قيامه بدوره ووظيفته يقتضى ضرورة الإفادة بغير حدود من النظرية الأدبية العالمية، قديمها وجديدها، فالمعرفة هي المهاد اللازم لعمله ومهنته.

لأبد أن يطرح الناقد على نفسه في هذه الحالة السؤال الملح: هل يمكن أن يكون المنهج محايدا؟ هل مثل هذا السؤال قد دار بذهن سيد الجواهرى وهو يصدد إحداد ورقة العمل؟

أرى - وفق اجتهادى الخاص - أن الناقد ليس مطالبا بتحديد موقعه إزاء المناهج الحديثة التي يوظفها في تحليله للخصوص فحسب بل إنه مطالب أيضا بتحديد موقعه بالنسبة للأعمال الأدبية التي يدرسها. وأنصوّر أن ذلك الاجتهاد من جانبى يطرح تصورا آخر لأزمة النقد ويكتمس طريقا مغايرا لمسألة التبعية الذاتية.

إننا كثيرا ما نرى إصلا للمنهج بحيث تمتص للنصوص من أجل أن تتواءم مع قوانين المنهجية النقدية، فالمنهج في هذه الحالة يكون بمثابة السيد الذى لا بد أن يتبع، أى أن المنهج يأتى فى المقدمة، ثم يلحق به صاحب الخطاب النقدى فيقوم بتقطيع أوصال النص أو جذب أطرافه حتى يتسجم مع المنهج الذى يتبناه الناقد، أو أنه يخزل العمل الأدبى إلى بيانات رقمية وأشكال هندسية، لها قيمتها العلمية المجردة بغير شك. لكن المنهج لا يغنى في هذه الحالة إلا إلى قتل روح النص والإخفاق في بلورة القيمة الأدبية والخصوصية التى يحملها عمل أدبي متميز. ومن حسن الحظ أن النصوص ذات القيمة الأدبية الحقيقية تنجو من هذا المصير البائس وتواصل حياتها لدى القراء وفى وجدانهم، بمعزل عن النوايا النقدية الحسنة أو السيئة.

في أحيان أخرى يحل الناقد الصدارة فيتمسك خطابه النقدى مع مطلقات المنهج ويصبح الخطاب وصاحبه سلطة مرجعية أو معرفية، يستمد مشروعيته من انتفاعه على الفكر العالمى والمتميز العلمى فى مجال تخصصه، فى الوقت الذى لا تمثل فيه هذه المطلقات قاسما معرفيا مشتركا أو متاحا للمثقفين والقارئى كافة، ومن ثم يلعزل الناقد والخطاب النقدى مما فى برج عالٍ. وتلك هي النتيجة نفسها التى يصل إليها الناقد السفنوح بالمنهج وإن اختلفت الأسباب واختلفت المواقف.

وهناك موقف ثالث يمثل فى تصورى ما أشرت إليه فيما سبق، أعنى محاولة الخروج من أزمة النقد وتجنب مزائى ما يمكن أن يمثل نوعا من التبعية الذاتية.

إن موقع الناقد الموهوب هنا يأتى بعد النص وبعد أن يكون قد تمثل كل ما

يستطيع أن يفقه من معارف فى مجال تخصصه وغيره من المجالات، بما يعنيه ذلك من ضرورة الرعى بالظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية للمرحلة التى يعيشها الناقد نفسه والمبدع فى آن واحد وللشروط التى يتم إنتاج العمل الأدبى فى إطارها. الناقد فى هذه الحالة يجول المعرفة النقدية من غاية تطلب لذاتها أو لإحراز سلطة ما إلى وسيلة لإضفاء النص وكشف تناقض عناصره وتماكك منطقة من خلال منهج أو مناهج متمازجة، يمكن أن تصل إلى القارئ فيجلى القيمة الأدبية وينقلها ويفعل معها وجدانيا وعقليا، فالقارئ هنا يصبح مشاركا فى العملية الإبداعية ذاتها، مستطعما استيعاب قواعد المنهج العلمى وأدواته التحليلية ولا يقتصر دوره على الاستقبال السلبي للأدب أو لخطاب نقدى متعالٍ، أو يوجد نفسه نائرا من قراءة الأديب والنقد ابتداءً.

ومن ناحية أخرى يكون الناقد الموهوب فى هذه الحالة نذًا لمبدع، متكافئا معه ومحققا لوظيفته ودوره من حيث إنه يضئ النص للمبدع ولقارئ فى آن واحد، بينما يشارك القارئ فى العملية الإبداعية، على حين يعيد إنتاج النظرية الأدبية أو المنهج العلمى بما يجعله جزءا من نسجه/ لتسجنا الفكرى والثقافى بوصفا قراء وكتابا ونقادا فطيين أو محتملين.

إن إعادة إنتاج النظرية الأدبية يعنى بالضبط تمثل المنهج فى نسج الثقافة العربية وامتزاجه بمكوناتها الأخرى للمشكلة لخصوصيتها.

وإذا ما تضافرت جهود العقول النقدية المبدعة الخلاقة - ولدينا من مختلف أجيال النقاد مجموعة يعنى بها - فإننا لا نكون قد وضعنا أقدامنا على طريق



هذا الاستلاب في الفكر الفلسفي عندنا أدى إلى غياب معظم نقادنا عن تأسيس مناهجهم النقدية وفهمهم لمعنى ووظيفة الأدب والقدرة على تحليل وتقييم النصوص الأدبية على رؤى وأنساق فلسفية في حقل علم الجمال ومعنى الفن.. بمعنى أن يحمض الناقد بمظهر فلسفي، لكن، هل نذكر أن هـ حسين في صودته للمنهج العقلي عند ديكرارت ومفهوم الشك في كتابه «في الشعر الجاهلي»، قد طرح مسألة المنهج

ألم يطرح محمد مندور في كتابه «الميزان الجديد» منهج النقد الذوقي التأسري لقد التقى لانسون ودي سومير في ذهن مندور فأصبح الأدب «لغا لغويا لا يمكن فهمه أو تقديمه إلا بتحليل علاقاته التي يتشكل من خلال تفردا في كل عمل أدبي صياغة متفردة ويوجد دور النقد في تمييز صياغة كل عمل من حيث هي في ذاتها أولا - ومقارنة بغيرها ثانيا والأساس في ذلك كله هو الذوق المدرب».

وعلى ضوء هذا المنهج قدم دراسته في النقد الملهجي عند العرب وحاول قراءة التراث النقدي العربي الذي يجارزه إلى مدى أرحب جهود جابر عصفور في كتاباته عن الصورة ومفهوم الشعر وقراءته للتراث النقدي...

ألم يطرح لويس عوض في مقدمة كتبه: بروميثيوس طليقا والأدب

وسوف أتوقف في تعليق على مسائلتين أساسيتين حول مفهوم المنهجية والتبعية الذهبية.

يقول سيد البهراوي بيقينية مزعجة إن حصاد الحركة النقدية منذ العقاد وطه حسين مروراً ، لويس عوض ومنفلاً محمد مندور، وحتى الآن تعاني من غياب المنهج ويتهمها بالتفريقية والانتقائية إلخ.. وقد غاب عنه أن يضع مسألة المنهج النقدي في إطارها المرجعي المعرفي الرئيسي وهو قضية التفكير العلمي والفكر الفلسفي وفلسفة الجمال في سياق الفكر المصري المعري الحديث المعاصر.

إن تأمل هذا الغياب يضع أيدنا على جوهر الأزمة في فكرنا ونقافتنا بل توجهاتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية.

ولعل نظرة إجمالية عن طبيعة ووضعية الفكر الفلسفي عندنا هو قيام بعض أساتذة الفلسفة باستيراد أنساق ومذاهب فلسفية أوروبية وشرحها ومحاولة للتوفيق بينها وبين تراثنا الفلسفي العربي الإسلامي.. نذكر منها محاولات عبد الرحمن بدوي في (الوجودية) ويوسف كرم في (فلسفة العقل للعتل) وعثمان أمين في (فلسفة الجوانية) ويكي نجيب محمود في (فلسفة (الوضعية المنطقية) ووكريا إبراهيم في فلسفة (الظاهراتية).

الخروج من أزمة النقد فحسب بل لعلنا نكون أيضاً قد حافظنا على مقومات خصوصيتنا الثقافية بغير انمزال عن مجريات الفكر العالمي. ■

اعتدال عثمان

(٣)

لاجدال في أن التصور الذي دعت له مجلة - القاهرة - في الإعداد لعقد ندوة موسعة عن وضعية وإشكاليات النقد الأدبي في مصر والعالم المعري هو تصور ملوح.

لكني أصحقد أن ورقة العمل الذي تحمكت في آليات ومناقشات الندوة، والتي أعدها سيد البهراوي تتسم بقدر كبير من التعالي والمغالاة في شجب وإدانة جهود وتاريخ وإبداعات نقاد لهم جهودهم الخلاقة النابعة من متابعتهم الدؤوب لتحولات عمليات الإبداع الأدبي والفني بكل أشكالها.

بجانب غياب عديد من الاتجاهات والأصوات الفعالة والمؤثرة في مضاه الحركة النقدية والذين يؤثرون العمل في سمعت عن الشرثرة والإدعاء والتشليخ وإلغاء جهود الآخرين، لقد غابت التصدية في وجهات النظر وهو الأمر الذي دعا له رئيس التحرير غالي شكرى في تقديمه للندوة

الإنجلوزى، والمنهج المادى التاريخى فى فهم الأدب وتفسيره.

كذلك محمود أمين العالم الذى قدم المفهوم الماركسى السبائلى الجانوفى للأدب وطوره وعمقه غالى شكرى وأغذاه بآليات علم اجتماع الأدب ولعل دراسات غالى شكرى المبكرة عن أزمة الواقعية الاشتراكية تثبت ذلك.

ثم كيف نغفل جهود شكرى عياد فى التفسير الحضرارى والاجتماعى للأدب فى كتابه «الرؤية المقيدة، وجهوده فى بناء علم أسلوب عربى، كذلك تأسيسه لنظرية فى النقد الأدبى العربى فى «دائرة الإبداع»، «الإبداع والثقافة»، «الإبداع والحضارة».

كل هذه الجهود المنهجية يسحبها فى سيد البهراوى.

وننتقل إلى المسألة الثانية مسألة التبعية الذهنية.

فى حكم جامع مانع شامل مطلق مثالى يرجع سيد البهراوى كلية ثقافتنا وكبرنا وبالتالى جهود نقادنا منذ فجر النهضة القومية فى بداية القرن التاسع عشر وتأسيس الدولة الحديثة الحديثة، يرجعها التبعية والدونية للأخر الأوروبى الغالى.

وهذه التبعية راجعة إلى بدايات العصر الحديث والنشأة المشرفة للطبقة الوسطى المصرية منذ عصر محمد على لأنها كانت تنشأ مفروضة من الخارج - إذا جاز التعبير - فهذه الطبقة لم تكن تطرأ طبيعياً للمجتمع بقدر ما كانت مرتبطة بمصالح الحاكم التى كانت متطابقة بالنموذج الغربى وبالتالى تكونت ذهنية أسميها الذهنية التابعة للمثقفين المصريين كجزء من الطبقة المتوسطة بصفة عامة، هذه التبعية واضحة فى النقد الأدبى وفى أنماط الحياة أيضاً كأنماط العادة وأنماط الملابس وهذا واضح جداً فى الانفصال الحادث بين

المثقفين وبين طبقات المجتمع وبخاصة الطبقة الشعبية وأزعم أنه حادث بين المثقفين أنفسهم فهم يعيشون أشياء ويقولون أخرى.

ونحن نتساءل بدورنا عن مصداقية وعلمية مقولة (فهذه الطبقة لم تكن تطرأ طبيعياً للمجتمع) لقد كان المجتمع المصرى قبل التحديث الذى أنجزه محمد على، رغم كونه فوقياً، مجتمعاً عثمانياً مملوكى الطراز والأنسب مجتمع مختلف يعانى أدرك بقايا ظلام العصور الوسطى، فهل يقدر مجتمع بهذه السمات الغارقة فى التخلف والجهل والقهر والمستلب من الدين والتراث على التطور بنفسه دون نظرة مشروعة إلى التقدم العلمى والصناعى الذى حدث فى الغرب.. أليست هذه نظرية أصولية غارقة فى الانغلاق ومستلبة للتقدم الرجعى؟

لقد عجز سيد البهراوى عن إدراك جدلية التحولات الحاسمة والجزئية التى اتخذتها دولة محمد على فى التعليم والصناعة وتنظيم الريف وقواعد المجتمع المدنى الحديث وإرسال البعثات إلى الخارج مما أدى لظهور رباعية الطهطاوى وعلى مبارك... إلخ وكانت ثمارها التحولات المجتمعية الحديثة التى استمرت حتى عصر إسماعيل وحتى العصر الحديث من وضع مصر على عتبة التقدم والتحديث ومنازلة الفكر السلقى والغربى والتجاهلى، والأهم من كل ذلك أن تشكلت وتكونت بذور الحركة الوطنية الديمقراطية التى أخذت تجلياتها فى ثورة عربى والدعوة لل دستور وثورة ١٩١٩ والدعوة إلى الإستقلال حتى بلغت ذروتها فى انتفاضات لجنة الطلبة والعمال سنة ٤٦ وصمودها إلى إجهاز الاستقلال الاقتصادى والسياسى فى ثورة يوليو ٥٢.

إن جدلية الصراع المعقد والمركب بين التحديث على النمط الغربى وهضم

ومثل منجزات الحضارة الغربية السائدة والاستجابة الخلاقة للتفكير العلمى ومسار الحركة الوطنية والاستقلالية طرح مفكرين مصريين ليبراليين وعلمانيين حاولوا تأصيل التحديث داخل خصوصية المجتمع المصرى شبه الإقطاعى، شبه الرأسمالى وعانوا ويلات الصدام مع الاحتلال والقصر مما أنتج نظرات وروى فكرية لا يمكن اتهامها بأنها تابعة، مستلبة.

وأنا أتساءل هل جهود الطهطاوى ومحمد عبده ولطفى السيد وطه حسين وهنكل وعلى ومصطفى عبد الرزاق تابعة ذمياً؟

لبنى أسأل سيد البهراوى.. أتم يتعلم فى الجامعة المصرية والتى كانت ثمرة جهود هؤلاء التنويريين... هل التبعية والاستلاب - ولأنهم تابعون ومستلبون - قد إنسحبت بالتالى عليه أم أنها جعلته يطرح تساؤل الاستقلالية الذهنية والمحاولة فى المشاركة فى فضاء التقدم العلمى والمنهجى النقدى؟

وأخيراً هل من يستغرق نقدياً فى تأمل ودراسة الإبداع الأدبى المعاصر خاصة نهج محفوف ويحى حلى ويوسف إدريس وجبل السيديات والسبعينيات إلى ظاهرة كتابات المرأة الجديدة يجد تبعية ذهنية أم يجد سمواً وخصوصية فى الرواية والقصة القصيرة والشعر تدفعه لاستنباط مناهج نقدية لها خصوصيتها واستقلاليته وأيضاً معاصرتها لنتاجات الفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبى.

لو تخفف سيد البهراوى من مرض التحالى فى التنظير ومارس دوره كناقد لأجاب على دعاويه وأسئلته الثقلة عن المنهج والتبعية الذهنية. ■

عبد الرحمن أبو عوف



وحدة الفنون: مشابه ومفارق

الشخص تحدث كذلك. بينما يكن الشعر الغنائي هو صوت الشاعر نفسه، وربما تصدج مداخلات أخرى ترى - مثلاً - أن الملحمي يجمع بين «الذاتي» و «الموضوعي»، وأن «الغنائي» يلحظ فيه تمايز الذات وتعارفها عن الآخرين، بينما يجمع «الدرامي» بين «الجانبيين» الذات والآخرين، أو الفرد والمجتمع.

وقد تعد أصوات أخرى، تدعو إلى تجاوز محدودية التقسيم الثلاثي وترى أن «تقسيم الأدب إلى درامي وملحمي وغنائي تقسيم مثقل، إن هو أوحى أن الواحد منها يستبعد الآخرين». فالدرامي يتألف من عناصر ملحمية وغنائية. المقعدة هي العنصر الملحمي، أما العنصر الغنائي فيوجد في الحوار.. وإذا كان لابد لنا من ذكر إنجازات حققتنا، فالأدباء هم مسرحيتنا الغنائية. ومن بين إخفاقاتنا ظهور مسرحيات بين حين وآخر، تتصف بالغنائية دون كل شيء آخر^(١).

إن الاستخدام النقدي - مثلاً - لمصطلح «الصورة» مستعار. كما هو واضح - من أن الرسم، ألا يشير ذلك إلى هذا الإحساس الداخلي بذلك القرابة بين الفنون؟ لعل النص التالي لنا قدنا القديم المتفرد «عهد القاهر الجرجاني» ما يركز بيقين فكري صائب، ذلك التواضع حتى بين «المصطلحات» من

رجاء عيد

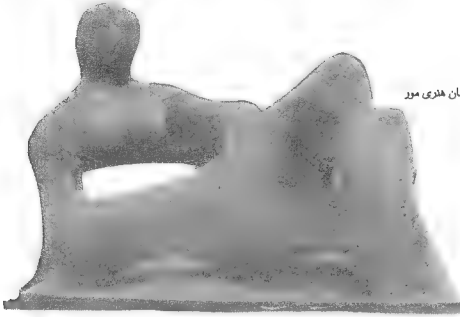
كانت سمة الفنون القولية هي «التعبيرية»، فإن «التصويرية» أُلصق باللادون التشكيلية، وبينما يكن للفكر والخيال ركيزة التثوق للفن القولي، وكن لتجسد الحسي والتشكل المادي سمة الفنون الأخرى. وإذا كان الأداء الغني في الفنون القولية، يطرأ على حركية تستثير ملكات التصور، وتحتفظ الجانبي الوجداني، وإذا كانت - كذلك - تتحرك دائماً في زملة متعاقبة فإن للوحة المرسومة - مثلاً - تظل في حالة ثبات، وهي في خطوطها التشكيلية - في جمالها الخاص بها - تبقى مطوية على أولها في اللوحة، وتكتفي بتجديت تلك الألوان في قبضتها على لحظة محددة.

ومع صلاحية التقسيم للتفاوت الفنون القولية، وما يملكه من سطوة تاريخية بدءاً من أفلاطون، وتكرس له عند أرسطو فقد استجرت تدخلات قد تتقارب أو تتباعد مع التقسيم الثلاثي، أو ربما تتصاف تفسيرات أو تعليقات تتناول - مثلاً - إخفاء المؤلف وراء شخصوه في المسرحية، في حين أن المؤلف هو «الراوى» في الملحمة، وإن كانت

لا مشاحة أن اللادون بمعناها الأعم والأفصح ذات وشائج، بحسبها نسفاً من المنظومة الفكرية، والتي تنبسط من كبدونها صور الإبداع لمختلف الفنون القولية أو السمعية والبصرية.

ومن ثم يمكن القول بأن هناك ما يمكن أن نسميه «وحدة الفنون»، فإذا كان الشعر يتفرد بخصائص قارة في بنائه الكلامية، ويميز بنسجه القول في تشكيلاته التصويرية وفيه تحف اللغة على خلق وشائج تناسقية، تستبطن دائرة الكون الشعري ذي الطابع الفريد والمتميز فلا يلقى ذلك - ولا يناقض - أن هناك ما يمكن أن يسمى روحاً شعرية فيما نسميه شعراً وكذلك فيما نسميه نثراً، بل إن هذا الشيء الذي يسمى بالروح الشعرية ليست وسيلته الكلمات - فقط - بل من الممكن أن تحدث عنه من خلال رمزية الأصوات الموسيقية، بل ومن خلال رؤية ما يمكن أن يسمى بلفة «اللمح»، أو «الرسم» أو دفن الممارسة، أيضاً، وإن كان ذلك كله يمثل شعوراً غامضاً بذلك الروح الشعري ولكنه موجود على أية حال. بينما يتميز «الشعر» فرق ذلك بما يحمله في قالبه الشكل فيه من انطباعات خاصة حين تقتطه أذاناً أو تقرأه عبرنا.

ومن ثم فالشابه لا تلى مفارق، فبين الوحدة والتدريج تتمايز خصوصية وتفرّد. فإذا



للقدان هنري مور

يكون ضمن هؤلاء الذين قالت عنهم مدام رولان، وهي تتحدث عن بروسو: «يعرف الإنسان ولكنه لا يعرف الناس»^(٤).

قد تكون القيمة الجمالية ذات وشائج متخارية، ولكن ذلك «ليس ذريعة لإمكانية التوحيد بين عنصرى الشعر والقصة فى العمل الذى الواحد نفسه ولكن الأمر مقلما يمكن المزج بين الزيت والخل بالرغم من طبيعتهما المختلفتين، فإلهما قد يتحدثان فى الملتقى»^(٥)، وكما يقول Murry إن رواية «الحرب والسلام» لها القيمة الشعرية نفسها التى نجدتها فى رواية «الأسماء»، و«الأخوة كرامازوف» مثلاً. كذلك - القيمة الشعرية «لهاملت»، وفى موضع ثالث فى تصديده المفاخر بين الأداء الشعرى والأداء اللغوى، يلمس القضية نفسها من زاوية أخرى فيقول: «وحيث تكون التجربة عاطفية فالمصادفة تلحظ دورها فى التعبير عن هذه العاطفة نكراً أو شعراً، أما إذا كانت العاطفة شخصية وجياشة على نحو غير عادى فإن الميل السائد سيكون نحو التعبير الشعرى، وأنا لا أستطيع أن أفهم سرنوات شكسبير بالندر ولكنى أستطيع أن أفهم فى يسر بعض مسرحياته كروليات، وإنى لأتخيل أن «هاملت» كرواية ستكون أكثر نجاحاً. ومع ذلك فهناك محاذير حول إمكانات التحول من

ومع ذلك فهناك فارق جوهري بين المتعة التى تحسها من الرواية وتلك التى يستلجها الشعر، لأن الأولى مستقاة من الحوادث بينما الأخرى مستقاة من التعبير عن الإحساس، فى إحكامها نجد أن مصدر الانفعال المستثار هو عرض لمالة أو حالات تنلمى إلى الفكر الإنسانى بينما فى الثانية عرض لسلسلة من الحالات التى تنلمى لمجرد ظروف خارجية.

وبالمثل فإن كلا من «الشعر» و«الرواية» يفتقران فى مفهوم «الحقائق الفنية» المستقاة منهما، فالحقيقة فى الشعر «هى التى تصور الروح الإنسانية بصديق، بينما الحقيقة فى الرواية هى إعطاء صورة حقيقية للحياة. كلاهما مختلف، ويأتى بطرق مختلفة لأشخاص مختلفين فى الغالب.

إن الشعراء الكبار غالباً ما يكونون على جهل بالحياة، وكثيراً ما يضرب بهم المثل فى هذا. ما يعرفونه يأتى إليهم بملاحظة أنفسهم، حيث يجدون فيها نوعاً من الطبيعة البشرية، والشعرية الأخرى بالإنسانية أو الحياة هى تلك التى تأتى إلى غيرهم عن طريق الخبرة الخارجية وهى - بهذا المعنى - لا تهم للشعراء وإن كانت مثل هذه المعرفة بالنسبة إلى الرواى أساسية، إذ عليه أن يصف الأشياء الخارجية: للحوادث والأعمال لا للشاعر وهو - أى الرواى - لا يهمه أن

منطلق ما أشرنا إليه من «وحدة اللون» فى صورتها الأشمل والأوسع، بل إنه فى نصه هذا يمزج بين مصطلح خاص باللغوى «التعبير» وبين مصطلح يخص بالثقافة «الأصباغ» و«مزج الألوان» ثم يربط - عبقداً قاهر - ذلك بمزج الكلام، و«نظم» الأداء، والنظام البنية للشعر، يقول: «ترى الرجل قد اهتمنى فى الأصباغ التى عمل منها نصورة، وللتفلس فى قوة الذى نسيج إلى ضرب من التعبير والتدبير فى أنفس الأصباغ، وفى مواقفها ومقاديرها، وكيفية مزجه وترتيبه إياها إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقضه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، وكذلك حال الشعاعر والخطيب»^(٦)، وقيله - كما نعلم - قول الجاحظ المشهور والمعروف: «... فلما الشعر صياغة وضرب من الصنغ وجلس من التصوير»^(٧).

إن هناك مشابهة ولكن هناك مفارق بين كل فن وسواه من الفنون القرواية، فهو موهبة للشاعر وموهبة الرواى متميزتان تميز أى موهبتين أخريين، وكذلك تتميز موهبة الرواى عن موهبة الخطيب... إن كثيراً من أجمل الأشعار قد وضعت فى شكل روايات، كما أنه فى أجمل الروايات - تقريباً - نجد شعر حقيقياً.

شكل نثرى إلى شعري. إن ذلك سوف يودى إلى إهمال خصوصية الأعمال الأدبية المتميزة، فهي كما هي، وإن تخيلها غير ذلك فهو بمثابة السعي وراء شيء تافه. إن «هاملت» المتخلف كان سيجعل تعبيراً أكمل لما يدور بخلد شكسبير من عاطفة. وإنني أحرص على عدم التقليل من ثقافة «هاملت» التي أسماها للتقليل إلى شيء آخر لا تعرف عنه شيئاً^(١).

ومع ذلك فإن المفارقة قد تضمن مشابهة، ولكن بكيفية. مع ذلك. هذا التمييز للموس بين الشعر والرواية، إن هذا المجال الذي يمكن فيه التوحيد بين الشعر والقصة كل في أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما، ومع ذلك فهنا يمكن التمييز بين التعبيرين تماماً. وقد يجرى بدرجة مختلفة في النوصية وينصب مختلفة. قد تكون حوادث الشعر الدرامي قليلة وغير مؤثرة، ومع ذلك فالعزج بين المعالجة والحوادث قد يصبح في أعلى صسرة.. إن التوحيد بين هذين التالعين هو ما جعل شكسبير مقبولاً بوجه عام، حيث يجد كل نوع من القراء ما يناسب مزاجه، وهو بالنسبة لكثير عظيم كراي القصة ولثقله كشاعر^(٢).

وقد نجد المشابه والمفارقة حتى في الاستخدام اللغوي، ومع ذلك فاللغة - على سبيل المثال - تستخدم في «الدراما» في أداء نثرى، فهي لا تهتم بالمعاني البلاغية، ولا تصقل بالأناقة اللغوية لأنها - في أغلب الأحيان - تناقض صفاتاً اجتماعية، ومن هنا تكون في بساطتها وجوهها معبرة عن العلاقات الإنسانية، بخلاف لغة «الشعر» التي هي تصوير عن «الذات» وعن عالم الشاعر الداخلي.

فالدراماجيد - مثلاً - في عالمها المتوتر وصراعها الزهيب بين قوى متكافئة

ومتعارضة، لا يكون - سوى الشعر - بواقته الأدائية والتصويرية وما يسهم به الخيال الموكب لتسويات الموقف أو المواقف هو المواقف والسلام للتراجيديا.

ولكن من الجانب الآخر قد تكون لغة «الشعر» مواتمة للدراما إذا كانت غائصة في حالات الإنسان وهومعه السياسية أو تأملاته الوجودية، ومشكلاته النفسية، وقد تكون اللغة الشعرية - كذلك - أليق بالدراما التي تصور الجانب التاريخي أو للمواقف البطولية مدفوعة بما يتحده الخيال المهيب من تجسيد فني، بشرط «الرويض» اللغة، لتتألف دراسياً مع الأفكار والشخصيات، ومع الصواطف والانفعالات.

يخصانف إلى ذلك أن «الكلمة» في المسرحية كتصيب زخماً إضافياً بحركة الممثل وبقدرة الأدائية على مثل ما ينطق به ويتصوره النفسي والوجداني لدلالة الكلمات، وفي الدراما الشعرية يتمازج الاثنان ويصحبان شيئاً واحداً، ويكون «الشعر» تجسماً تصويرياً لحركة المسرحية، وليس حيلة بلاغية أو شيئاً إضافياً، بل كأنه الصيغة اللغوية في عضوية البنية المسرحية، وبه تتجسد فاعليتها حيث تكون الصور الغنية شيئاً متكافئاً للحدث أو الأحداث.

ولعله من المناسب الإشارة إلى ذلك التساؤل حول تاريخية الأداء الشعري، وبمحاولة البحث عن أسباب تتصل بالتقاليد الأدائية أو بالبراعة في تحقيق جماليات فنية:

إن استطوع أن نتحدث هنا بحثاً وقيماً المشكلة الجمالية الخطيرة حول السر في بقاء المسرحية من ملهات ومأساة قروناً عديدة تكعب بالشعر.. وسواء أكان الدافع وراء ذلك رفع المسرحية فرق مستوى الحياة وزخرفتها بما في اللغة التخيلية والجميلة من سحر، أم كان بغية تأكيد صفات المسرحية المجردة

والمدالية، فإن الحقيقة تبقى ثابتة لا تتغير وهي أن تقليد الشعر كان من أقوى التقاليد المتصلة بتقنية المسرحية. ولم يعتبر الشعر إلا في وقت متأخر جداً من تاريخ المسرحية الطويل بأنه أداة مناسبة للمسرحية الجادة على الأكل^(٣).

وإذا كانت المسرحية والرواية تعرضان الرؤية الكلية في صورتها الأشمل والأعم فيما يمثل الحقيقة الموضوعية وحيث يتصنع فهما - من حيث جوهرا - ذلك التصادم في الأفعال والأعمال في شمولية الحراك العام للشخصيات في الأحداث والمواقف فإن هناك مفارقة غير مذكورة منها - على سبيل المثال - ما يتصل بالفارق بين «وحدة» المسرحية، ووحدة» الرواية. ويصح ما قيل بأن رؤية الروائي للأحداث إنما تتشكل من خلال أذهان الآخرين بينما يعتمد المسرحي إلى استكشاف رؤية أذهان الآخرين من خلال الأحداث.

ولعل «وحدة» الرواية أكثر انفتاحاً حيث تكون تلك الوحدة مثبته في توالي الأحداث، وفي تصارع الشخصيات، وفيما يتحده السرد والتصوير من خلال امتداد المساحة الزمنية للرواية، بينما تنحرف «الوحدة» المسرحية على مدى التوافق الزهيب والتحقق بين «اللفظ» و«الشخصية» ولا سبيل لتحقيق ذلك الترابط بغير «الحوار» فقط.

ومن هنا قد تضطرب «وحدة» الرواية، حين تتحول - كما يحدث أحياناً - إلى عمل مسرحي، حيث تصبح هجياً، فقد حرمت من جدليتها البنائية المتاحة لها في جلها الأدبي، ولم تتكسب من «جسد» المسرحية سوى اللوزار - وهو - بالضرورة - قوام المسرحية - وهو - كذلك - مختلف في شرائطه وقيمه في المسرحية، عن قيمته في الرواية.

ويختلف الأمر - كذلك - بين درامية المسرحية ودرامية الرواية، حيث تشكل درامية المسرحية بواسطة تجسيد الفعل بواسطة الحركة، ومن خلال الحوار، وبهما تدرك «فكر الشخصية»، أو «الشخص» والتي تتولى الكشف عما يحدث في «الداخل» بواسطة «الكلمة»، وفي جميع ذلك تظل الحاجة إلى «مشاهد» يمتلك قدرًا من اللامحبة يستكمل بها «تصور» ما تطلبه الشخصية في أبعادها المختلفة.

ولعل ما يملكه الروائي من فحة السرد والتصوير، كما أضربنا، وما يوجهه الأسلوب الروائي - بوجه عام - ما يهيئ للرواية ما لا يتاح مثله للمسرحية.

وهذا يكون «تطاول» الروائي على أهم خصيصية للمسرحية إلى «الحوار» رغبة في زخم دراسي إضافي، له مخاطره، فلا يجوز التركيز المطلق على «الحوار» أو السرف فيه، حتى لا تتحول الرواية إلى «جذل» كثرى، أو «سطيح» كثرى، ومن ثم فلا حاجة إلى تصديحات لا مبرر لها حتى لا تفلط الأمور بين «قبة» الرواية، و«قبة» المسرحية، وحتى لا تتحول الرواية إلى ما يحرف بالمسروية والتي لا يزال ينظر إليها على أنها فن هجين. ومع ذلك كله فالمسألة ذوقية، وليست تصديدية بين «درامية» المسرح، و«درامية» الرواية، والأمر يتوقف على «أسلوبية» كل منهما.

وإذا كانت «درامية» المسرحية تتملك طاقات أصعب مما يتاح لها من مساندة تهيئها إمكانات المسرح المعروفة، فإن «درامية» الرواية تظل في نطاق ضيق محدود، ومع ذلك فإنه يمكن أن يفتح المجال أمام الروائي في حدود إمكانات البداية الروائية، وذلك بواسطة تجسيد درامية الرواية، من خلال الصور المتلاحقة، والإيماءات الخاطفة، مع دفع حركة «الفن» لدى القارئ نحوها.

ومرّ ذلك بالنصبة إلى المفارق والمشابه بين الشعر والخطابة، فالخطابة كالشعر تمد أفكارًا ملونة بالشاعر، ولكن الإحساس العام بالشعر لا يمكن تجاهله فإن الشعر والخطابة يشبه كل منهما الآخر في التعبير عن الدقة الإنفعالية، ولكننا إذا استشرنا للتحويل، فإننا يمكن أن نقول إن الخطابة تسمع، وبها الشعر يتجاوز مرتبة السمع.

إن الشعر إحساس يعترف بنفسه لنفسه في لحظات المزلّة ويضمن نفسه في رموز تكون ممثلة أقرب ما يكون لذلك الإحساس في نفس الشكل الذي يوجد به في عقل الشاعر، وبها يختلف الأمر بالنصبة للخطابة فهي «إحساس» يسكب نفسه في الخارج، ليصل إلى عقول الآخرين مستدرًا عواطفهم، أو محاولًا التأثير في معتقداتهم أو أنكرهم أو تحريكهم تجاه شيء ما وكما يقول:

«كل الشعر ذو طبيعة انفعالية أو فردية»^(٩).

ينضاف إلى ذلك أن الخطابة فن نفعي، فيه يعد الخطيب إلى اجتذابنا إلى مضمون خطبته، كما أن إثارة للخطيب لاتفعال سامعية هي وسيلة مؤقتة وطائرة فهي موظفة لغرض عملي هو الإقناع من أجل غاية موضوعية.

ومن ثم فالخطيب يراعى نوعية جمهوره، متوخياً اللحظة الزمانية ومحاكاتها للواقع، وبما الشعر هدف غير خارجي، هدفه في ذاته يكفى بخلق الانفعال، وخلق الشعر الجمالي، وبغايته - في أول الأمر وآخره - في ذاته.

ولعل إشارة «حازم القرطاجني» - مع مراعاة المفارق الزماني - تتصل بما نحن فيه، وتؤكد بقيا بضرورة تفرق الخطاب اللغوي فيما أسماه بالملوحة «بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية» ونجترع منه ما يتصل

بتلك المرواحة التي لا يطغى فيها الخيال على الإقناع في الخطابة، أو الإقناع على الخيال في الشعر. فيقول: «فإن ساوى بعض الناس بين المخييلات والمعتقدات في كلتا الصناعتين (يقصد الخطابة والشعر)، أو حام حول مساواة المخيلات بالمعتقدات في الشعر، أو مساواة المعتقدات بالمخييلات في الخطابة، كان قد أضر في الصناعتين كليهما، ويكون حكمه على التجاوز والخلط بين خصوصية كل فن كما يقول: «فإن جعل عامة الأقاويل الشعرية خطابية، وعامة الأقاويل الخطابية شعرية، كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طريقتهما، وعدل بهما عن سواء مذهبهما.. وإن تعد الخطابة في ذلك شعرًا، والشعر خطابية، فزعم ظاهراً الكلام وباطنه متخالفين، وهو ذهب مذموم في الكلام»^(١٠).

ورامت أنه في حديث السابق شديد الاتصال بما قاله «أرسطو» من قبل - كما هو معروف - حين فرق بين الخطابة والشعر بواسطة تحديده مفهوم الإقناع، فالشعر تساعده ملكة الخيال، والإقناع فيه يخذ سبيله بصورة غير مباشرة، في حين أن الإقناع في الخطابة مباشر تكون وسيلته الحجة المنطقية أو البلاغية.

وإن الشاعر يكتب حق الانتماء إلى مملكة الشعر إذا نجح في إبعاد نفسه عن الخارج، ومشكلات الحياة اليومية، وعبر عن مشاعره تماماً كما يحس بها في عزلة أو كما يجب أن يحس بها، ولكن إذا ما حاول بالتعبير عن نفسه أن يؤثر في غيره في معتقداته وأفكاره وآرائه فإنه يتوقف عن أن يكون شاعرًا، ويصبح خطابة.

هذه المفارقة بين «الشعر» و«الخطابة» ناشئة - كما مضى - من طبيعة كل منهما، وينضاف إلى ذلك كنديجة حتمية له أن

يصبح الشعر للمرة الطبيعية للوحدة والعزلة والخصوصية.

وتصبح الخطابة الوسيلة الوحيدة للاحتجاج بالمعالم الخارجى، إن الأشخاص الذين يحسون أكثر من غيرهم بحقيقة مشاعرهم الخاصة فإن الشعر هو الوسيلة الطبيعية لجسود تلك المشاعر ماداموا يمتلكون ملكة اللغوية، وهؤلاء الذين يفهمون مشاعر الآخرين أفضل، فهم أكثرهم قدرة على الخطابة.

ومن هنا يمكن قبول التعميم التالى بصورة عامة وهو أن الأفراد والشعوب الذين يتلقون عادة فى الشعر هم هؤلاء الذين يحكم طبيعتهم ويتوهم أقل الناس اعتماداً فى الحصول على سعادتهم من إعجاب أو عطف العالم الخارجى بوجه عام، وهؤلاء الذين يرون فى إعجاب العالم الخارجى شيئاً ضرورياً يفرقون فى الخطابة^(١١).

والشعر فى جوهره قسيم المواقف والاتصالات ومن هنا نستطيع أن نميز الشعر بتقريب ما أسماه **ويذرهورث** أنه ليس شعراً بل موضوع للتحقيق والعلم وذلك الأخير - غير الشعر - يتكلى بمخاطبة الفكر، أما الشعر فإنه مخصص بالمشاعر ويقوم بمهمة عن طريق الإقناع الفكرى إن هناك محاولتين لتحديد الشعر أولهما: أنه حقيقة مشبهة بالانفعال والأخرى تحده بأنه أفكار الإنسان مفسوسة فى مشاعره^(١٢).

ومن ثم فعلى الشعر أن يستعد عن مضامين تؤيدها - بجدارة وخصوصية - قوياً أخرى، فإذا تطاول الشعر عليها فقد قيمته. كما أنه يسقط من عيانه إذا حاول - كذلك - الانسحاق بالأرضى فى متاعه السريعة والرفيعة، مما تقوم به «الخطابة» - مثلاً - أو اللز بصفة عامة، بل إن «المنظومات» - على رغم شكلها الشعري - لا تكون شعراً، لأن موضوعها ومضمونها مقصود على اللز،

كما أن هدفها عملى ونفعى، واللغة العمالية وجوبها - دائماً - خارجها وهى غيرية وليست ذاتية، وإذا فسر «المناسبات» كذلك - بسبب ملائمتها المناسبة فى تلبيةها المتعددة، سرعان ما يطوى ويحسى.

ولا يعنى ذلك «انحرالية» الشعر، وإنما يعنى درجة أهم أن المضمون المصياتية اليومية، تلتد بسرعة أهميتها وأثرها. ومن هذا يصح القول بأن على الشعر أن يصون نفسه.

ولعله من المناسب هنا أن نشير إلى قول «مورى» أيضاً:

هناك نقطتان جديرتان بالملاحظة الأولى: أن الشعر كان الشكل الأساسى للأدب، ثم جاء الشعر تطوراً بعد ذلك وهذا يطرح سؤالاً بسيطاً: لماذا استجد الشعر، والإجابة أيضاً بسيطة، لأنه يعبر عن مضمون لم يستطع الشكل المنظوم أن يعبر عنه.

لقد عرف قديماً فى الأدب الإغريق أن الشكل المنظوم لا يجيب بالضبط قوالب الفكر المنطقى، وكل الفجاج الضخم من الشعر التعليمى هو فى الواقع ضرب من الهجين، أى نوع من التزايد المنطوق الناتج من حقيقة سيكولوجية وهى أن خير وسيلة لتذكير كلمة من كلام الحكمة العمالية هى أن تصورها فى كلام منظوم كى تتذكرها ولكن الجدل الميتافيزيقى يختلف عن مضمون كنه:

«المرأة والكلب وشجرة الجوز زدهم حنناً يزيد لك الفوز، لكي نفرض شكلاً من الحكمة المتفاداة أو المنظومة لعمل سلسلة من الحجج الاستطراحية ما هو إلا خطأ ترتكبه الحركة الأدبية. ومن الواضح أن الإنسان استغرق وقتاً طويلاً ليكتشف أن خير وسيلة لاستدكار برهان فكرى هو التركيب المنطقى للبرهان.

والنقطة الثانية: من الثابت أو الصحيح أن تطور الشعر كأداة ووسيلة للمناقشة سواء كانت عملية أو فلسفية أو قانونية كان هذا التطور سريعاً نسبياً إلا أنه قد حوت قرون طويلة قبل أن يلاكمه مضمون هو أساساً مضمون جمالى^(١٣).

ويتضح - مما سبق كذلك - أن الشكل الأدبى يرتبط بمضمونه وكلاهما يتفاعل ويتداخل مع الآخر وعلى حسب سدرة المعطى الأدبى على تمثيق غايته تكون قيمته الفنية وبها تتحدد إمكاناته الإبداعية، وسواء كان العمل الأدبى شعراً أو لثراً.

إن العبقرية الأدبية تحقق نفسها فى شكل الخيال البشرى أو الفعاليات الشعرية على حد سواء، ويعتمد الشكل إلى حد كبير على المبدأ السائد فى العصر، وجوهر العبقرية الأدبية ليس هو الشعر أو الشعر، وإنما هو الخيال فى التقدم الأعلى أو الأول. عالم الخيال الزاخر بالخصائص المتفرعة التى تدعم تباير صيغة للتجربة التى هى الإبداع الأدبى.

إن النقد - من جانب آخر - حين يتناول الأساسيات، ويعمل وفق طريقة المقارنة لتلازمة يجد سهولة فى التحليل والتحليل للخيال المبدع ويستطيع تجاهل التباين الذى يعد تبايناً كاملاً بين الشكل البشرى والشكل الشعرى^(١٤).

مع ملاحظة أن للنص لا يلبث من فراغ، وإنما يشكل فى مادته اللغوية - والفنية - من محيطيات جسده الأدبى التى ترسخت جذورها فى حقلها النسبى إليه، ومن ثم فإن النص تتجسد محاولات تفرد فى أسلوبه المصوغ فيه، واللذى يكسبه - فى ذات اللحظة - تميزه داخل تشابهه بسواه، ويملحه قيمة متفردة داخل قيم لها تفردية هى الأخرى، ومن ثم يكون لكل نص - فى أنه الخاص به - خصوصية داخل إطار عمومية جسده

الأدبي، وإذا كان النص يحتاج في إنجازه اللغوية من مخزون لغة صاحبه، فإن تركيباته وتشكيلاته المتعددة هي التي تميز أسلوبية النص وصبقية الأداء.

ونذكر - في نهاية القول - إن الأنواع الأدبية جميعها قد أصابها كثر من ذلك التداخل والذي لا يعنى بالضرورة فقدان الهوية - ومن هنا لم تعد نظرية الأنواع الأدبية - تمثل مكان الصدارة، والسبب الواضح لذلك هو أن للموسيقى بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تهر بأستمرار، والأنواع تخط أو تمزج والتقديم منها يتراكم أو يهوى، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك.

ومع ذلك كله فإنه لا يحى فقدان الهوية لكن فن من تلك الفنون. ■

الهوامش

- ١- العناية في الدراما - أريفه بنتي، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٦٨، ص ١٠٢.
- ٢ - دلائل الإحجاز، القاهرة ١٩٦٩. تحقيق محمد عبد المنعم خلافى ص ١٦٩.

٣- البيان والبيان ١ / ١٥.

٤- نظر

1. Romantic Criticism

من مقالة موضوعها "What is poetry"

John Stuart Mill P. 151

2. Ibid. P. 153

Ibid. P. 153

The problem of style. London. P. 45

Ibid. P. 155.

٨- فن المسرحية، ترجمة صفى خطاب - بيروت ١٩٦٩، ص ٤٩٠

٩- ونعرض - على هـل - إلى ما يقوله «المازنى»، وهو في قوله التالي «يتألى بما هو حداث له حول مفهوم الشعر عند جون ستورانت مل، وإن كان «المازنى» لا يشير إلى مصدره أو بما يؤمى إلى صاحب الدارة نفسها وإلى «هتلها» المازنى وثأ - أول الأمر وأجره - لانتقد محاكمة أو مؤلفه، وإنما تكفى بعرض ما يقوله حول الماطقة والشر:

وأما هذا هو السبب في أن الأمة الإنجليزية لم تنبع في شيء نبوغها في الشعر الذي يرجع في مرده أمره إلى الإرادة والمطلة، وإن الأمة الفرنسية من «الصبح» الأمم. ذلك أن الشعر «ديارة» عن الإحساس الذي يعترف به المرء لنفسه ساحة للخلق بها ويرمز له بما هو أقرب إلى الصورة التي هو عليها في نفس الشاعر. أما الخطابة فإحساس كذلك ولكنه يصب في أذعان أخرى، ويقتى إليها مثلاً لمثلها أو لتمامها

للتأثير فيها أو نشدنا لتعريفها وحفزها إلى العمل، ومن هنا كانت الأمة الفرنسية أضمت الأمم الكبرى شاعرية وأصمحتها في الوقت ذاته إذ كانت أشد حيوياً وأعضها اعتقاداً بالنفس الشعر: «قبض الربيع، ص ١٥٢.

١٠ - مناجاة الألفاء، تحقيق محمد المحيبي - ١٩٦٦، ص ٣٦٢.

١١ - راجع لنس «المازنى» السابق، ليختصج مدى تأثيره - كذلك - بقوله - هذا أيضا - جون ستورانت مل.

١٢ - نظر 1. Romantic Criticism

من مقالة موضوعها "What is poetry"

John Stuart Mill P. 151.

لعله من المناسب - هذا - الإشارة إلى ما يقوله «المازنى» في حديثه عن أهمية الوزن في الشعر فيقول:

«ليس الشعر كما يقول رندزورت نقض للنظم كلا. كذلك ليس الموزون نقض للنبات ولكن بينهما على ذلك فرق لا يسجل إلى إضلاله وليس النظم مرادفاً للشعر ولكن الوزن على هذا جهاته لابد منه ولاضى عنه، وقد يكون الشعر شعراً جاشاً بالعاطفة ولكنه ليس شعراً.

لشعر غاية ووسائله، ص ٧٧.

The problem of style. p. 55 - ١٣

Ibid. P. 54

١٥ - ريفيه ريلوك مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عسور. عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٧.



اللسانيات ونظرية الأدب

أحمد درويش

على صياغة أسئلة عربية معاصرة وهو اتجاه ينبغي الاعتراف بأنه لم يوجد بعد، رغم الكتابات والترجمات للكثيرة التي ظهرت باللسان العربي في نصف القرن الأخير، وكثرتها في ثلثتها تؤكد الحاجة إلى بلورة اتجاه نقدي يلتصق إلى هذا الحق.

إن كثرة من هذه الكتابات العربية. يدور حول المفهوم الغربي للسانيات ترجمة عنه أو استخداماً لناهجه ومصطلحاته في معالجة نصوص عربية، وهي كتابات تثير في مجملها كثيراً من النقاش، ويتسامل البعض عن الجدوى والعصاد، على حين يفتن البعض الآخر بكثرة الكتابات من خلال نسبها إلى غيرها من ألوان الكتابات الأخرى، فيعتبر التراكم والرجحان نتيجة نسبية مرضية، كما تثار التساؤلات أيضاً حول حجم «الإدراك» الذي من حق المتلقي والتطبيقات التي تنتمي إلى هذا الحق، وعن مدى مشروعية تطبيق التصورات والنظريات الغربية في كل تطبيقاتها على النص العربي.

إن محاولة النقاش حول هذه التساؤلات. قد تقتضي العودة في إجمال وإيجاز إلى جذور تطور مفهوم «التعبير الأدبي» في البلاغة الأوروپية، وهي الجذور التي كانت «اللسانيات» الحديثة. امتداداً لها أو حتى ثورة

أخلاقية أو دينية أو اجتماعية لكنها انفتحت إلى بنية فنية شكلية محكمة، وفي هذا الإطار شكلت دراسات اللغويين مدخلاً رئيسياً للتطوير الأدبي والنقدي عند العرب، وبلغت شبكة العلاقات اللغوية المحكمة قمته في تصورات ناضجة من أمثلتها فكرة «النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني، ومن قبلها فكرة «النم» عند القاسم عبدالجبار، ولأراه ابن جني والأمسي والقياسي الجرجاني والجاحظ وغيرهم ممن اشدت الإحكام عندهم بين قضايا اللغة والأدب، بل إن هذه النظرة اتسعت عند بعضهم لكي تضم من خلال النظرة إلى الشكل كثيراً من قضايا اللون الجميلة فتدخلها مع قضية لغة الأدب في منظور واحد كتصانيف النحت والنقش والتصوير والصياغة، حتى إن كثيراً من المصطلحات الأدبية والنقدية استعبرت من هذه الميدان، وليست مصطلحات مثل «صياغة العبارة» ونحت الكلام، إلا مجرد أسئلة في هذا الميدان. وهذه النظرة في مجملها صالحة لأن تلجج الباب أمام قراءات في تراث النقد اللغوي يمكن أن تكون عرواً

العلاقة بين اللسانيات ولنظرية الأدب أربين علوم الفلسفة وعلوم الأدب، علاقة قديمة متجددة، لكن هذا الحكم العام لا ينبغي أن يفهم منه أن ليس في الأمر جديد، وأن مايفار حولاً من كتابات نقدية نظرية أو تطبيقية تتخذ من الفهم الحديث لتصور اللغة ومناهج دراساتها مطلقاً لها النظر في النص الأدبي ليس إلا مجرد طريقة جديدة للتعبير عن شيء قديم.

ذلك أن حجم المسألة الذي أدخلته الدراسات الحديثة للغة على فهمها، جعل الفرق واسماً بين صلة اللغة بالأدب عند القدماء وتلك الصلة ذاتها عند المحدثين ولحذا نستطيع أن نجعل العلاقة القديمة بين اللغة والأدب في التراث العربي عندما تؤكد أن الصراع التقليدي بين محققي العمل الأدبي وشكلا قد انتهى عند معظم النقاد الدائميين إلى الانتصار إلى الشكل والإعلاء من قيمته على حساب فكرة الانتصار لقيمة العقلية أو الاجتماعية لمضمون النص الأدبي. وكانت شجاعة النقاد في هذا الصدد لافتة للنظر، حين اهتموا بالقيم الفنية الشكلية للشعر الجاهلي الوثني بدما من القرن الأول وهو خطوة لم تتم نظيرتها في أوروبا إلا في القرن السابع عشر الميلادي عندما بدأ الاهتمام بالأدب الإغريقي الوثني أو أشعر الغزليات والشعر والهواء الساخر المر، ولم تتدهم نصوص أخرى احتشدت بمضامين



رولان بارت

عليها، ولكنها شديدة الصلة في كل الأحوال.

وإذا كانت المصطلحات المستخدمة في هذا المجال تتعاقب في صورة: الأسلوب، STYLE والأسلوبية، Stylistique والكتابة Ecriture والشعرية poétique والنص Texte فإن وراء هذا كله خيوطاً تتطور خلاله مفاهيم علاقة اللغة بالطبقة أو بالفرد أو بالمشترى أو بالتوصيل أو تأثرها بلغز أو بالمعرفة المشتركة أو تأثر هذه الفروع بها، لقد كانت كلمة الأسلوب في بلاغة المعصور الروسي الأوروبية تشكل حدوداً صارمة لطبقة أدبية تتوازي في صرامتها مع طبقة اجتماعية وسياسية راسخة. فكانت طبقات الأسلوب الثلاث: البسيط والمتوسط والسامي عند كاتب مثل فويرجيل مثلاً تتلاقى مع التقسيم الثلاثي لطبقات العاصمة والبرجوازيين والأرستقراطيين، وكانت مفردات اللغة وتجهيزاتها وموضوعاتها مقسمة على الدوائر الثلاث، لا يجوز أن تنتقل من إحداها إلى الأخرى، وظل مبدأ الأسلوب هو الطبقة، سائداً، حتى جاء جورج بولفون في القرن الثامن عشر، ليكتب مقاله المشهور عن الأسلوب وليعلن فيه أن الأسلوب هو الرجل، ولكي يعطى لشخصية الفرد دوراً رئيسياً في إعادة تشكيل موروث الجماعة، ويجهل المذاق الخاص والتشكيل الفكري مدخلاً رئيسياً للخلود التعبيري. وسوف يظل

هذا السبداً في مجمله طابع القرن الثامن عشر ونصف القرن التاسع عشر وهي للفترة التي يسميها رولان بارت الفترة البرجوازية ويصف فيها الشكل التعبيري بأنه لم يكن ممزقاً لأن ضمير المالم كان محاسناً وكانت وظيفة الأدب أن يكون شاهداً أكثر من كونه ناقداً لكن بذية للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، شهدت هذا التطور الذي يقول عنه بارت: «منذ اللحظة التي بدأ الكتاب فيها يتوقف عن أن يكون شاهداً على العالم، وتحول إلى أن يكون ضمير للعالم النص كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها. ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية، وأصبح الأدب كله منذ فلوير حتى عصرنا يواجه درجة متشككة ضمنية للغة، وبدما من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعاً لذاته ... وبدأ الشكل الأدبي يبنى قوة ثانية مستقلة عن القوة اللغوية التي كانت تكمن في الإيجاز واللورية، بدأ يشذ، يخرّب، يتخلى، وأصبح يعرف معنى «القل» ولم يعد الأدب يتوقف على أنه دائرة مغلقة في طبقة اجتماعية

خاصة، ولكن على أنه كتلة متماسكة عميقة ومملوءة بالأسرار تحمل راحة العلم والتهديد معاً.

إن هذه الفترة هي التي بدأ الشكل الأدبي فيها بشكل محوّر جذب يكاد يكون ذاتياً، أي يصرف النظر عن المحتوى الذي يظهر أو يختفي من روايته، وأصبح المالم يقرب بالنص الأدبي من المفردات الفنية الأخرى مثل المقطوعة الموسيقية التي يتركز الغنى في شكلها ويتفتح بعض الأبواب الجانبية أحياناً لتأويلات تتصل بالمحتوى. وقد عبر فلوير نفسه عن هذا العلم في إحدى رسائله التي كتبها سنة ١٨٥٢ إلى صديق يقول له: «ما يبدو جميلاً وما أريد أن أفعله يوماً، هو أن أكتب كتاباً حول «الشيء»، كتاباً ليس له رابط خارجي، وإنما يتماثل من تلقاء نفسه من خلال القوة الداخلية لأسلوبه ملئاً بتماسك الأرض في الفضاء دون أن يربطها بالهواء شيء، كتاباً لا يكون له موضوع أو على الأقل يكون موضوعه غير مرئي إذا كان ذلك ممكناً، إن أجمل الروائع هي تلك التي يوجد فيها أقل قدر من المادة».

لكن هذا التحم يوجد كيان أسلوبي مستقل بدأ يعرف خطواته للتشكل والنمو عندما غطا علم اللغة في بداية هذا القرن خطوات منهجية واسعة، جعلته يثق في صدارة العلوم الإنسانية من حيث الالتزام

بالمناهج العلمية الدقيقة، بل وجعله أول فروع هذه العلوم الإنسانية تمييزاً للحاجز الرمزي الذي كان يفصل منهجياً بين العلوم التجريبية والعلوم الإنسانية، فيجلب نتائج الأولى أقرب إلى الموضوعية والتحديد وتتلخ الثانية أقرب إلى الانطباعية الذاتية. ومع أن كثيراً من العلوم الإنسانية سعت خطوات في طريق المنهج التجريبي، كما هو الشأن في علم النفس، والاجتماع والأنثروبولوجيا فإن واحداً بارزاً من علماء هذه الفروع وهو ليفي شتراوس يقول عن صديقه عالم اللسانيات **رومان جاكوبسون**: «إننا نجد أنفسنا إزاء علماء اللغة في وضع حرج. فطوال سنوات مستعدة كنا نعمل معهم جنباً إلى جنب وبعيداً يبدو لنا أن اللغويين لم يعمدوا معنا وإنما انتقلوا إلى الجانب الآخر من ذلك الحاجز الذي يفصل العلوم الطبيعية الدقيقة عن العلوم الإنسانية والاجتماعية والذي ظل الناس يتقنون طويلاً باستعانة بهيرون. وهكذا أخذ اللغويون يشتغلون بتلك الطريقة المنضبطة التي تعودنا أن نعترف مستسلمين أنها وقف على العلوم الطبيعية وحدها».

وإذا كان اعتراف ليفي شتراوس بالفرقة الجبروتية الطيبة لمناهج اللسانيات قد جاء في مسطرص المصديت عن جاكوبسون، فإن الفضل في هذا الانبعاث يعود إلى رائد علم اللغة الحديث **فرديناند دي سوسير** (١٨٥٧ - ١٩١٣) الذي وضع الأسس العلمية لهذا المنهج، كان دي سوسير قد قاد الدراسات اللغوية بصفة نهائية نحو المنهج الوصفي في مقال المنهج المعيارى وأنتجه بشكل نشاط الدرس للفرق من مجال الفروض إلى مجال الواقع ومن الماضي إلى الحاضر ومن المثالي إلى الطبيعي ووسع الدائرة فأصاحم على المنهج الشارون لرسم معالم العائلات اللغوية، وكان لهذه الروح في ذلتها أثر رئيسي على الأدب وتقده وطرق

التعبير فيه، فقد فتحت للوصفية المجال أمام شرائح كثيرة من الإنتاج الأدبي، كان يتم إقصاؤها من خلال التصفيات المعيارية لخاصية ومنها الآداب الشعبية. وآداب المجموعات التي لم تميز تقديماً عموماً أو صناعاً. كما أدت الفرقة الموضوعية إلى خلفة وتراجع الاتجاه الانطباعي الذي ساء النقد الأدبي فترات طويلة.

وأفاد تاريخ الأدب في مناهجه المتعددة من الثلاثية التي رصنتها نظرية دي سوسير في حياة اللغة، وهي ثنائية تجو على تفرع واضح في اللصوص الأدبية للغات ذات التاريخ الطويل حيث تكن في النص الواحد ما يسمى بالفرقة التزامنية Synchronique والفرقة التساقبية Diachronique وتشير الأولى إلى مثاق لحظة تاريخية معينة يتمثل في إضافة عنصر جديد إلى لغة النص، أو إعادة تأويل عنصر قديم في النص، وتشير الثانية إلى تعاقب هذه للمعطات تماقياً تاريخياً تتكون من خلاله مفاهيم الدلالة للفرق، وقد انقط مؤرخو الأدب هذا السبيل لكي يفسروا من خلاله درجات الثابت والمتغير في عصور الإحياء والتجديد.

وسمح تصور آخر لدى **سوسير** أن يبرز فكرة اللغات والتغير في تصور اللغة على مستوى لفظي، حين طرح تفرقة الدلالية بين الكلام language كخاصة تعبيرية للإنسان، واللغة langue باعتبارها تجسيد جماعة معينة لهذه الخاصة وفقاً لمجموعة من التصورات والأصوات والتراكيب المنطق عليها، ثم التنفيذ للفظ لهذه التصورات الذي أطلق عليه Parole، وهذا للتصور الثلاثي هو الذي تم أخذه فيما بعد عند تضمينكمي إلى ثنائية المقدرة Com-petence والأداء Performance وقد فتح هذا للتشقيق كديراً من الأبواب أمام التحليل

الأدبي للنص. وسمح باختراق إشعاعات الرؤية لجسد اللغة التي لم يعد كتلة صماء.

إن دراسة «الجملة» التي كانت هم علماء اللغة والتي يرون أنهم من خلالها أشبه بعالم النبات للمتخصص في دراسة الزهرة الواحدة، جعلت عالم الجماليات المتخصص في تشييق الزهور وهو في حالنا تلك محل النص الأدبي، جعلته يتطلع إلى طلب المزيد من اللون من عالم اللغة حول الطريقة التي تتجمع بها الخلايا والوحدات اللغوية الصغيرة لكي تشكل منها الجملة للاستعانة بها في طريقة تشكيل الأسلوب في الخطاب Dis-cours أو النص text، وفي هذا الإطار يجعل علماء اللسانيات السعاري التي يتم من خلالها تداعي الوحدات الصغيرة والانتقاء منها والتشويق بين المتشقيات في محورين رئيسين:

١. محور العلاقات الرأسية Paradigmatique وهو المحور الذي يتحرك في العقول الدلالية عبر خلال الفوارق الدقيقة لينتقى متشلاً من بين أفعال الشرب، «المسح، شرب، بلع، وتجرع، تعاطى، تساقى، ما يتلام مع المعنى الدقيق، ويمتد هذا المحور أيضاً عبر التركيب الصرفي للمفردة صيغة وزمناً، ويمكن أن يمتد كذلك إلى مجال الصمم التاريخي.

٢. محور العلاقات الأفقية Syntagmatic وهو المحور الذي يلتقي النسق التركيبى الأكثر ملائمة للموقف وسوف يجد أمامه كثيراً من خيارات التشويق بين الوحدات الصغرى، الحروف والأفعال والأصماء التي تم اختيارها في المرحلة الأولى.

ولابد من الإشارة إلى أن هذين المحورين لقا عناية فائقة في التراث العربي القديم وخاصة في علم المعاني الذي أهتم

يفكرنى الاختيار والتسنيق وجعل منهما أساسا للنظرية التى قام عليها وهى نظرية النظم.

نمت فكرة للتوكيز على الشكل الأبنى باعتبارها هدفا فى ذاته، وهى الفكرة التى كان قد نادى بها الفويريه فى منتصف القرن التاسع عشر، نمت عند نقاد الأسنية وخاصة فى مجال نقد الشعر حيث ظهرت فكرة البنيوية الطاهرية- Structuralisme phe- noménologique وهى تلك الفكرة الداعية إلى إلغاء معنى «الهدف» فى الشعر، وإلى تجريد الكلمات والتعبيرات من دلالاتها التى اكتسبتها فى الحياة اليومية والعودة بها إلى الدلالات الأولى لها التى ينبغى على الشاعر أن يكشفها من خلال الصمارة الفنية، وفى خلال هذه الصمارة تمعد اللغة اكتشاف نفسها، إنها تتوقف عن التعامل كأداة تعامل مع غيرها لتكشفه ولكنها تعامل مع نفسها، إنها تصبح مثل العين التى تتعودنا على اعتبارها آلة ترى ما سرها دون أن ترى نفسها وهى فى المنظور الفينومينولوجى ينبغى أن تعود النظر إلى نفسها، إنها مرة أخرى مثل أعضاء الجسد التى تعودنا أن ننظر إليها من خلال وظائفها العملية قائية للأخذ، والقدم للمسى والألف للاستشاق والأسنان للمضغ ولكنها عندما نتأملها تأملا عاطفيا جماليا فإننا ينجى أن نسمى الوظيفة وأن تعود إلى تأمل بريق الجمال الأصلى، وفى هذا الإطار ينبغى أن نتخطى ألفة التعود وهذا جزء من صدمة ووظيفة اللغة الشعرية، وفى هذا الإطار يقص رومان جاكوبسون حكاية المبشر الدينى الذى ذهب إلى مناطق العراة فى أفريقيا فلما لامهم على تركهم أجسامهم عارية، أشاروا إلى وجهه مستكئين ولماذا تركت هذا عاريا؟ فأجابهم لأنه وجه، فقالوا له: إن جسدا كله وجه، وعلى المنهج نفسه يجوز الشعر أن

يعرى جسم اللغة وأن يتعامل معها من خلال جمالها التكاملى لا من خلال وظائفها المعتادة، إن هذا المنهج فيما يرى نقاد الأسنية يؤدى إلى كثافة اللغة الشعرية، وهذه الكثافة هى التى تسمى اللغة من الذوبان والتحلل.

من مظاهر تأثير الأسنيات فى نظرية الأدب ونقده، تقريب الفجوة بين مجالات الآداب والفنون، من خلال التشاوب بين الأسنيات والسيميولوجيا وقد شكلا معا دلتين متداخلتين تهتمان بالعلاقة القائمة بين الدال والمدلول وإذا كانت الأسنيات قد اقتصرت بهذه العلاقة فى المجال اللغوى وحده، فإن السيميائية قد اعتمدت بكل ألوان لتعلقات بما فى ذلك علاقات «الدول» فى فنون الرسم والموسيقى واللحنت وغيرها «بالمحللات»، وفى هذا المجال أصبحت قواعد التحاليل القائمة على نظام هندسى واضح أو خفى فى الرسم مثل قواعد النحو فى الشعر يتم الإلزام بها أو الضرورة عليها أو إحلال قواعد أخرى محلها، وأصبحت لوحة الرسم التكميلى عند بيكاسو، أشبه بلغة القصيدة الجديدة من حيث البنية الحرة للوسيلة التعبيرية هنا وهناك، والرسم والشعر كلاهما توأما يعتمد على الإيهام ويتخذ من اللعب بالألوان والأحجام أو الأصوات والعلاقات وسيلة لهدفه، وكان جاكوبسون يقول: «علينا أن نفكر قصيدة وكأننا ننظر فى لوحة». وكذلك الشأن بالنسبة لفن السينما التى تمت دراسته كذلك من خلال علاقة الدال بالمدلول، فتمت دراسة التصوير السينمائى على أنه لون من المزيج المستمر من الجاز المرسل والاستعارة من خلال الاعتماد على التجاور والتشابه المستمرين، وبقت المقرنة بين فن «إعادة تقطيع المشاهد Decoupage وبين ما يلجأ إليه الشاعر أو الروائى فى بذاء العمل لفظى.

أما الموسيقى فقد اشغرت فى النقد الألسنى من الشعر، ولكنه ليس اقتربا على طريقة الرزميين التى كان يجبر عليها التعبير المشهور De la rousique avant tous «الموسيقى أولا»، ولكنه اقترب من منظور ما سعى عند نقاد الأسنية «بالغائية»، وهو الأداة الفنية التى تكون غاية فى ذاتها، وترسل لحساسها وليس لها مرجع خارجى، وهى خاصة تتجسد فى الموسيقى التى ليست قادرة على التعبير عن المعانى والمشاعر فى ذاتها، ولكن المثلث هو الذى يبلسها ما شاء، وقد أراد بعض نقاد الأسنية أن يلحق الشعر بهذه الدائرة الفنية.

وكما ضاقت الفجوة فى النقد الألسنى بين الأدب والفنون، ضاقت الفجوة كذلك بين الأدب والطوب بأنواعها المختلفة، وتم اختراق الواجبة الرومية للفاصلة لكى يتم لمس معاناة الإنسان وهمومه وأشواقه من وراء الاختلاف الظاهرى لنوع المعرفة، فقد أقادوا فى تحليل فكرة توصيل الرسالة الكاملة فى النص الأول من المبادئ التى تمت صياغتها فى فرع «هندسة الاتصالات» من الخطوات الثلاث للصفة فى أى عملية اتصال وهى:

١- تطهير للرسالة Encodage

٢- النقل Transmission من خلال التحويل إلى طاقة إشعاعية ملائمة.

٣- فك شفرة الرسالة Decodage، وهى الخطوات الرئيسية نفسها التى تتبع فى تحليل النص الأبنى.

أما علم الإحصاء فقد تمت الاستعانة به على مدى واسع فى قياس الظواهر ومتوابع جمع البيانات الإحصائية الدالة، وبطريقة إجراء القياس الإحصائى، وتفسير الظروف ذات الشغرى والفرق التى لا مغزى لها، ثم استعارة لغة الجدول والأشكال الهندسية

الاعتقاد بعدم ضرورتها المحور الآخر، وقد رأينا كيف أن القاعدة العريضة التي قامت عليها فكرة الأسلية تعتمد على ذلك التشابك القسوي بين الأسلية وفروع الفنون والعلوم المختلفة، وتقوية هذا الإحساس لدى طلابنا أولاً ثم لدى المتخصصين فيما بعد شرط أساسي لتعميد القدرة للإفادة من منهج مثل الأسلية.

هناك معوقان رئيسيان آخران يظهران على مستوى الترجمة والتطبيق في مجال الأسليات، وهما يحدان نتيجتين للمعوقات السابقة.

أما الترجمة فهي للشرائح المعنوية التي لا بدول عنه لفتح دماء جديدة في عروق الأمة، ونقل خلايا تتفاعل مع خلايانا ويتجدد بها ويتجدد، ومن هنا فإن من شرائطها السابقة حسن التفاهم للخلايا التي يقبلها الجسد ولا يرفضها، وحسن التفاهم الدماء التي تتواءم مع فصائله. ولو أننا راجعنا على مشر هذا بعض المترجمات في مجال الأسليات لتراصينا بمزيد من التراث وتوحي للغة، وهذاك أيضاً مشكلة اللغة التي تتم بها الترجمة ومع صعوبة المهمة التي يواجهها المترجم عندما يصعد لتكثير من الأفكار الدقيقة والمصطلحات التي لا توجد لها محادلات مطروحة في لفه فإن علينا أن نعلم أيضاً أن طبقة لغوية جديدة نشأت في عالم ترجمة الأسليات على نحو خاص، تصعب من مهمة القارئ إلى أبعد مدى، وفي بعض الأحيان تكاد تجعل الحوار خافقاً لا يسمع بين الدهن الأصلي وترجمته المتقشرة، ولابد أن يعانف إلى ذلك مشاكل عدم توحيد المصطلح في الترجمات المختلفة.

أما الناحية التطبيقية فنكتفينا فيها ببعض المعوقات التي تحول دون الاستفادة الكاملة

الدراسات اللغوية والأدبية، وإنما نترجم أو نطلع على ثقافة، تحين للفرق العربي أو للثقافة العربي على تطوير طرائق النظر في نصوص أدبية، وهذا التصور يقتضي أولاً أن يكون ذلك الناقد على معرفة دقيقة بأسرار اللغة التي ينتمي إليها النص الذي يحلله، وفي اللغة العربية في حالنا، ولا يكتفي لكي تتحقق هذه القدرة أن يكون الناقد من أروين وجدين عربيين وإنما أن يكون دارساً متعمقاً لعلوم اللغة الأساسية كالنحو والصرف والعروض وفقه اللغة، معانداً للتخصص القديمة حتى يستطيع أن يلتقط لملاحظات التعلاب والتزامن إلى جانب وقوفه على الثقافة الأسلية الحديثة، وهذا الشرط وحده يكاد يقضي كدوراً ممن يتسحبون إلى هذا المجال، وتكثر مؤلفاتهم وترجماتهم فيه، إن جزءاً من نقصان الكفاءة في هذا المجال لا يعود إلى نقصان قدرات المشغلين بالثقافة الذاتية، وإنما يعود إلى قصور حاد في المناهج التحليلية التي تسمى تقديم النصوص. ونسب أكثر إلى فكرة التحليل الأدبي من خلال ما كتبه، فضلاً عن تشجيع فكرة نظم قواعد اللغة في عيون معظم التلاميذ. وهذه القاعدة العريضة، هي التي يخرج من بينها من يعتمد على قدراته الذاتية في فقرات متأخرة في معظم حالات ليتدرك ما فاتته في بعض الأحيان أو ليستبين به ويقل من شأنه، ويكتفي بالاعتماد على ما أنتج له من ثقافة أجنبية ويخوض به ميدان التحليل وهو غير مؤهل تماماً له.

إن جانبنا من الإخفاق في استيعابها وتطبيقها لفكرة الأسلية، يعود إلى اللغويات الموجودة في تكويننا اللطيفي من الآداب والفنون والعلوم، بحيث تكاد هذه المصالح تتشكل، ولا تخطر نظرة كل محور عنها إلى الآخر من تقاليد الأهمية أو على الأقل

والرسوم البوذية في تقديم الفروض أو للتأنيق أثناء تحليل النص الأدبي.

وكذلك كان الشأن في التقارب للكبير الذي حدث بين الأسليات وفروع العلوم الإنسانية مثل علم النفس والأثروبولوجيا، بل إن بعض علماء الأسليات كانوا يترجمون بتجارب معملية مع علماء النفس والأطباء من أجل دراسة قضايا مشتركة مثل التجارب التي أجراها رومان جاكوبسون على مرضى الحمية، لكي يتوصل من خلالها إلى سر بنية الجهاز المرسل والاستمارة وتلك التجارب التي شارك فيها الأطباء على مرضى الفيزيولوجيا لمعرفة مراحل اكتساب أو فقدان القدرة اللغوية، وقد تدب جاكوبسون في أحد تجاربه سلفاً بدرع الحروف التي سوف تسقط عند استعادة المريض لذاكرته بعد الإغالة من صدمة المفرد، وزرع توقيته في جدول مسبق على الأطباء وأثبتت التجربة مسبقاً.

هذه الإطلاقة السريعة على علاقة الأسلية بطبيرة الأدب وتطويرها إياها من خلال التجديد الذي أدخلته على تشريع اللغة ومن خلال العلاقة اللغوية التي ألفتها مع فروع المعرفة الأخرى ربما يستثير سؤالاً مهماً هل يمكن لمذهب لغوي رتدي على هذه الصلة القصصية بمفهوم معين للند والمعرفة أن ينقل إلى ثقافة أخرى كالثقافة العربية مثلاً ويحدث تأثيراً مماثلاً؟

وما العوائق التي تصول دون أن نتحقق هذه الرغبة؟

وما نصيب التجربة التي تمت في هذا المجال من التوفيق؟

ولاشك أن التجسيرة التي أحصيت وأغادت في تراث إنساني ما تصحق الاحتشاد لها للاستفادة من تجاربها في تراث آخر، مع ملاحظة أننا في مجال العليم الإنسانية لا نضرب دالة، تقوم بطريق

من مذهب كالألسندية، ولعل أهم هذه المعوقات يكمن في الخلط بين الفانيات والوسائل عند استخدام الرمز الرياضية والإحصائية على نحو خاص فتكثير من الدارسين المبتدئين تفريغهم سهولة خطوات هذا المنهج التي من شأنها أن توهم بتأليج صارمة بعد جهد قليل، فيعمدون إلى رواية أو ديوان شعر، فيمحدثون أفعاله وأسماءه وحروفه وأدوات الربط فيه ثم يفرضونها في جداول ورسوم بيانية، وعندما يصرون إلى مرحلة التفسير والتأويل، ويكونون قد أصابهم الجهد فيكتفون ببعض الإشارات العامة التي

لاستفيد منها علوم الإحصاء، ولا علوم الأدب الشيء الكثير، وهذه الظاهرة آخذة في التفتش وهي تهدد بقطع الاتصال بين للكاتب وبين قارئه .

ومن المعوقات التطبيقية إغفال المرحلة التي عرفتها الأساليب في الغرب والمتعلقة بعلاقة الأسلوب بالأسلوبية. والتي تتمثل في أنه لا يكفي أن يكون النص متحميا إلى حقل الرواية أو الشعر حتى يصلح للدراسة الأسلوبية، فهناك نصوص شديدة للتواضع يتم اختيارها، ولا بد للدارس أن يجد فيها عدد

الإحصاء أسماء وأفعالا ونظروفا وحروفها، وتصلح للدخول في جداول، ولكنها خالية في الأساس من القيمة الأدبية للمضمي ولا تستحق المجهود الذي بذل من أجل لتحديث عنها إتنا محتاجون بالقطع إلى الإفادة من هذا التطور العلمي لهم في حقل الدراسات الأدبية ، ولكننا محتاجون أيضا إلى أن يكون تكويننا صلبا ونقوفا راقيا، وألا نتخلى عن وسائلنا المكتسبة وألا ننسى الطبيعة الخاصة لكل أدب. فالأدب العربي لن يكون غريبا لكنه بالقطع يمكن أن يفيد من نتائج دراسات الغرب. ■



التحويلات المجتمعية والشكل الروائي

تحويلات مفهوم الانعكاس

مذ أن صاغ - أرسطو - نظرية الانعكاس وطبقها على فنون الشعر والدراما والكويديا، وقضية علاقة النص الأدبي بالواقع ظلت تناقل حسب مفاهيم كل عصر، وتشكيل المفهوم يتكون من عناصر متداخلة منها الرؤية العلمية والتصور الفلسفي ومدى تقدم وسائل المعرفة وعلاقة الإنسان بالواقع عن طريق العقل... للفعل الإنساني.

وليس نظرية المحاكاة عند أرسطو نقلاً للواقع نقلاً آلياً وبمثلاً للممكن بل هي محاكاة للواقع هي الإمكان... أي في لحظة المغارقة والتجاوز للحضنى الأسمى... ولكنها تعبر في تاريخ النقد الأدبى... لشكل الأولى لمفهوم الواقعية.

وعلى ضرورتها تأسست مفاهيم نظريات «الانعكاس».

وقد مرت بمرحلة بدائية وهي اعتبار النص الأدبى مرآة تمكن عليها جوارب المجتمع فالجميع علة للنص... وللنص مرآة تعود وتمكن على القراء وتؤثر فيهم... وقد ساهم له حسين في تكرار النقدي لنظرية المرآة في مفهوم النص الأدبى وبحكم كل أو معظم آراءه النقدية ولكن مرت مراحل عديدة لتحديد ما يقصد بالجميع وعلاقته

عبد الرحمن أبو عوف

اللغة على محاكاة موضوع المعرفة من جانب آخر).

ونفرد وتعالى هذه الاتجاهات للشكلانية في إيراد عبارات غامضة مجانية كالقول بأن الشكل هو الذى يولد المضمون لا العكس، وتحطم اللغة من الداخل والاعتماد على الحرف وعلامات التخصيص لذلك ورداً على فشل هذه الاتجاهات في إدراك العلاقة بين تصورات المجتمع وتشكيل النص. يقوم منهجنا الذى يقوم على الدراسة السيميوطيقية أو الأسلوبية بمنظور اجتماعى وتحليل الخطاب للنص الاجتماعى أو للهجات الجماعية في النص على اعتبارها بلى اجتماعية بالهاية تحمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها... فمن تحليل الأسلوب أو اللغة لدخل النص تصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة على كشف للنص والمجتمع في الرقبة نفسه.

مدخل

تقتضى دراسة إشكالية التحويلات الاجتماعية وأثرها في تشكيل النص الأدبى، للتدنى لعدة عناصر ثقافية وفكرية ومعرفية تخضع لمكتسبات وإجازات علم الاجتماع الأدبى... بمعنى أنها تحاول أن تستكشف جدلية العلاقة المعقدة بين البنى الاجتماعية وتحويلاتهما وبين صياغات وأطر النص الأدبى... ويخلصنا ذلك للاتفاق على منظور نقدي يهدف لنا رصد ودراسة وفهم وتحليل هذه العلاقة المعقدة بين قوايين الضرورية الاجتماعية وموضوعية قانونها وبين ذاتية وخصوصية إبداع النص الأدبى.

إن التيارات النقدية والاتجاهات الشكلانية كالبندالية والنفيكية التى تعزل للنص عن السياق الاجتماعى والتاريخى تفشل في إدراكه جدلية للعلاقة بين التحويلات الاجتماعية وأثرها في تشكيل النص الأدبى [أى وحدة الجانب في النظر والتداول وغارقة في التحليل التفريق وتأمل ماهية اللغة في مستوياتها المختلفة، والتأمل البنائى في النص وفقدان الثقة في نظرية المحاكاة بفعل الشكل الذى يهيمن بقدرته البشر على التوصل إلى المعرفة على المستوى الأنطولوجى (أى معرفة العالم وما يحتوى عليه هذا العالم من ظواهر من جانب، وقدرة

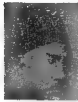
على مبارك



محمد عبده



حافظ ابراهيم



مده حمزة



وقراء الإنتاجية وشبكات العلاقات المعقدة التي تصوغ بنية متجاوزة مفاهيم البنية والظروف والمصير، ووصلنا مع تطور المفاهيم الفلسفية للمادية حتى للمادية الجدلية لأرقى نظريات الانحسار التي بلورتها (لوتين) في هذه العبارات لأن الفارق الجوهرى بين المادية وبين معتقدي المادية، هو أن المادية تنقّب على المسموعات وعلى الإدراك وعلى الأفكار، وبشكل علم، على رعى الإنسان بواقع موضوعي يتعكس في وعينا، وبحركة المادة الخارجية تطابق حركات الفكر والإحساس والإدراك... الخ. وتصور المادة لا يسبر إلا عن الواقع الموضوعي الذي تعكسه إحساساتنا، ولهذا السبب، فإن الاتجاه الذي يعمل على انتزاع للحركة من المادة يساوى الاتجاه الذي يريد أن ينتزع إحساساتنا من العالم الفارغى، أى الذي يريد أن ينتقل إلى المثالية.

لكن هذا المفهوم الجدلي لإدراك الواقع اختزل في المرحلة الستالينية إلى إدراك ألى وأقصر الفهم الزائفونى الذي تطور في مفهوم الرافضة الاشتراكية حيث أصبح النص الأدبى نسخة من الواقع، وظل مواز للواقع غير أخذ في الاعتبار ذاتية المبدع وحريته في التخيل والجاز والصياغة غير المباشرة لفردات الواقع الحسى للخطى وإحلالته إلى الأبدية.

ونرجع إلى [لوسيان جولدمان] الفصل في أنه أول مفكر كان على رعى بأن العمل الأدبى ليس (نسخة) من الواقع، نسخة مهما أجرى عليها من تعديل فهي انعكاس لهذا الواقع، وبالتالي لا يتحدد العمل الأدبى على مستوى النقد، وعلى مستوى تاريخ الأدب والفن بمحاور إخلاصه لتحويل الواقع.

والواقع أن [جولدمان] بتوسيع مجال استكشاف قيم الأعمال الثقافية وإدخال مفهوم (الشمولية) على علم الاجتماع الأدبى، لم يعد يحصر نفسه في دائرة تحليل (مضامين) أنواع الفلق الأدبى، فمن الآن يصبح شاغله الشاغل هو تسمية معادلات، القناب الشكلى بين أدبية الأعمال الفنية وأدبية التكوينات الاجتماعية التي ولدتها.

ويناقش الناقد غالى شكرى في فصل هوامش المذلل وملاحظات من كتابه (النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث) هذا المفهوم قائلا (فلا يمكن البحث عن دلالة العمل الأدبى في مدى مطابقته لانكاسات الواقع بل على مستوى أسبقية الواقع والنسبة الرعى الإنسانى فهذه مسافة بينهما، وهي نظرة من شأنها أن تقلب منظورات علم الاجتماع الثقافى وتخلق لموضوع بحثه موقفا جديدا لأننا لو قلنا بأن مع كل صعوبة تحول اجتماعى لابد وأن تظهر

أشكال فنية جديدة تطابق هذا التحول، فكل بحث يدعى الموضوعية لابد وأن يتحركز حول القوانين التي أدت إلى هذه التحولات وما إن يصبح الواقع الموضوعى هو هذه العلاقة بين التكوين الأدبى - ماعى والرعى الخلاق فإن التحولات التي - برأ على هذه العلاقة هي وحدها التي تعدد ما - رعة مجال الواقع التاريخى الذي يعمل الناس على النفاذ إليه وفهم أشكاله ومحاولون من أجل ذلك صياغة (مادج) لإشكاليه الكامل أو (روية) للعالم، إذا شئنا أن نستعمل اصطلاح جورج لوكاتش ذلك أن أبهتة الواقع أدبية اجتماعية بالأدبية التي تشكل رؤية العالم وبين أدبية الفكر الإنسانى تنشأ على الدوام مجموعة من الروابط وهذه الروابط هي ما نسميه الثقافة أو الروابط الثقافية وبمركزة هذه الروابط في بنية، في شكل اجتماعى، ينتهى بنا الأمر إلى التركيز على الطابع التاريخى للعمل الثقافى، فهو عمل تشكل حسب حتميات معينة، وما إن ينتهى من أداه وظرفيته حتى يصبح من الضروري أن تتجاوز شكله الفنى طامسا أن الظروف التي تولد خلالها قد تطورت وطرأ عليها تحول أدى إلى ظهور ظروف جديدة، وهي بدورها تعود إلى ظهور تكوينات اجتماعية، أكثر تاسعا من السابقة، وأكثر تعقيدا، إلا أن علينا

التحويلات المجتمعية

رحيل عبد الناصر في السبعينيات ومعمل الانهيارات والمهانة والتجعية الذي لحقه الآن.

دكل ذلك يشكل المرجعية السوسيوولوجية الأساسية للبنى وللصياغات ونسق الظروف والأساليب والقوالب الأدبية ومفاهيم علم الجمال، ولكنها ليست في التحليل الأخير مرجعية أو علاقة آلية ميكانيكية لأن تحولات الدسق والطراز الأدبي والتعبيري يعتمد ويشترط دور الذاتية الفردية للمبدع لأنه وزعم أنه صوت وضوء شبه وأمثه يحمل تراثه وقيمه وأساطيره ومثله ومعتقداته ويعاني كل مشكلاته الحياتية الآتية إلا أنه في تعبوره الأدبي واللفظي يتجاوز الإمكانات المحدودة للواقع التي تدرسه العلوم الطبيعية والإنسانية يتجاوزها إلى الإمكان والسبحم والمفارق اللحظة التاريخية العاصرة، فالأدب والفن هو الواقع شخصاً في حركة ومبرورة وهو قراءة وإبحار في أفق المستقبل الاجتماعي واللامحدود والبيد، فهو يحمل اللحظة الآتية إلى ما يمكن اعتباره الأبدية، ومن هنا نتم عملية السيطرة على الضنورة الاجتماعية وبالتالي القدرة على تغيير الواقع إلى الأرقى والأكثر حرية وتقدماً.

إن اختيارنا لرصد التغيرات والتحويلات في البنى الاجتماعية في سياق تطور الحركة الوطنية والظهور التي أخذت ثلاثة أشكال، ثورة عرابي، وثورة ١٩١٩، وثورة ١٩٥٢ يعطينا السمكيات والأرضية السوسيوولوجية لفهم تحولات أسلوب وطراز نص الرواية وتشكل عبر هذه المراحل، فالحركة الوطنية كانت روح وعصب والفهم السري لتغيرات البنية الاجتماعية.

أولاً: إرهابيات الثورة الوطنية وثورة عرابي ونكسترا

«كانت جدلية الصراع الاجتماعي وشمرة التحديث في عصر اسماعيل امتداداً لأسس النهضة التي وضعها مصد على..»

التاريخي... وهنا وحيء الفنانين الخلاقون، ففي أصلهم تجد المراضع التي تتوالى فيها أسئلة الجماعة الإنسانية والتي تحمل طعالمهم إلى غد أفضل قد يتجلى في أعمال الفنانين، ويتولد عن بلورتها صورة وجدانية مصقولة، لما سوف تترك إليه حياتهم، وعلى هذا النحو تقوم الأعمال الفنية بخور (الأنبوبا) بخور الممكن للقبال للتحقيق... إنها الوعي بالإمكانات الحقيقية الكامنة في أحشاء عملية تشتمل على سلسلة من التحويلات الاجتماعية.

والواقع أن إحدى المعطيات الأولية لمنهج لومسان جولدمان تكمن في التركيز على عنصر أول؛ هو الطريق الذي يبدأ به (الواقع القابل للتحول) وبين الوعي، وهو طريق يؤدي إلى إحداث ثورة في رقيتنا للتقديم الثقافية، لأن ما يسميه جولدمان بـ (العالم الخيالي) للعمل الفني ليس سوى الإمكانات البنائية التي تتطور عليها أشكال التكوين الاجتماعي، ويهدف بدوره هذه (الإمكانات) نجد الأعمال الفنية مبرر وجريماً.

تجهيد القراءة إشكاليات التحولات المجتمعية وأثرها في تشكيل النص الأدبي.

سبحان أن نطبق مفاهيمنا النظرية في رصد هذه الإشكالية المركبة من خلال دراسة التماثل العامة لطول النص الروائي للصري العربي في سياق حركة الثورة الوطنية منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى الآن... ففساد الثورة الوطنية التي أجهضت بهزيمة ثورة عرابي والاحتلال الإنجليزي عام ١٨٨٢ ثم لتلاصها في شكل ثورة ١٩١٩ وبحصارها ثم إخمادها في انتفاضات ١٩٤٦ ثم لتناصراها في شكل ثورة يناير ١٩٥٢ ثم لكسار المشروع القومي التحرري للناصرى وسيطرة الثورة المضادة بعد

أن تبدأ بإزالة ذلك النوع من سوء الفهم الذي يبدو وكأنه يعمق على منهج (جولدمان) منذ صياغة مذهب (البنائية النوعية) والذي ينادي إلى القول إن الأمر لا يتعلق كما تصور ذلك عدد كبير من النقاد بإقامة (معادلات) صارمة، معادلات رياضية بين تركيب بنية الأعمال الثقافية وتركيب بنية التكوينات الاجتماعية، وذلك للتدليل على ما بينهما من توازن لأن ما يبحث عنه جولدمان ليس المطابق بل خضوع الاثنين لمبدأ التطور والتغيير، بمباراة أوضع أن ما يبحث عنه جولدمان هو التوازن التي تؤدي إلى هذه التحولات التي تطرأ على العلاقة بين الواقع وبين الوعي الإنساني، وبإعراض جولدمان عن نزعة التحليل المألوقة لمضمين الأعمال الفنية، وبالتفاد إلى التناقض بين ما يكشف عنه العالم الخيالي الذي ينسجعه العمل الفني ورؤى العالم التي تعكسها العناصر الإنسانية المتكونة لكل شامل، هو البنية الاجتماعية، ثم تنحيز علم الاجتماع الثقافي من ثنائية لومسان وجدانها وأدى ذلك إلى إقامة الجسر الحظي الذي قطع بين أشكال الفلق الثقافي والمجتمع الذي أدى إلى ميلاهما.

رأنا كنا نحني بكلمة (بنية) نوعاً من الدوران (أو عقلانية جديدة) ليمسى إليها الأعداد والجماعات المركبة لذلك لكل الشامل، أي التكوين الاجتماعي، فيكون من البديهي أن الدافع إلى (استشفاف) تشكيل بنوى جديد لنهاتهم ويتكونهم بما هو ممكن، لا بد وأن تكون ترجمته لوعيهم بالتحديات الكمية التي بدأت تقوم بعملها، في صمت وهي السر داخل الحياة الاجتماعية (أي قبل أن نخذ شكلاً كميّاً).

إن لكل يتسالم إلى أي شكل جديد سيكتفي الأمر بما يحدث حولنا؟ وهل يمكن تحقيق نوع من التغيير؟ وهي أسئلة تطرحها الجماعات الإنسانية على نفسها في هذه المرحلة أو تلك من مراحل التحول

وقد طمح الخديو إسماعيل أن يحدد هذه النهضة رغم تغيير الظروف المحلية والعالمية.. وقد كانت أهم ثمار عصر التحديث في عهد إسماعيل زيادة العناصر المصرية في الجيش ووصول الفلاح المصري لرتب عالية أمام طبقات الناصر التركي، بجانب زيادة عدد المدارس وتقدم حركة التعليم مما أثمرت بهذات محمد علي، فزاد عدد المثقفين والمهنيين غير أن اختلال الوضع الاقتصادي وزيادة الديون، ومطامع القوى الاستعمارية، الإنجليز والفرنسيين في مصر، خاصة بعد فتح قناة السويس، وزيادة أهمية موقع مصر للتجارة والجغرافيا، كطريق للهند - خاصة بالنسبة للمصالح الإنجليز - كل ذلك أعطى عمالية التشكيل الطبقي صياغة وشكلاً جديداً استلزم فكراً سياسياً ليبرالياً وقد أصبح للطبقة المصرية من أصحاب الأراضي والتي شكلتها المنح التي كان يوزعها محمد علي - على كبار الموظفين، ثم صدور لأحة ملكية الأرض في عهد سعيد باشا زيادة عدد هذه الطبقة، مع نشأة طبقة التجار، كل ذلك أدى بجانب صراع الضباط المصريين ضد الشراكسة في الجيش إلى بلورة حزب ليبرالي مصري هو الحزب الوطني الذي صاغ دستوره وبرنامجهم محمد عبده وكان جناحه العسكري يتزعمه أحمد عرابي ورفاقه.

كل هذه التغييرات في بنية المجتمع المصري.. نجد انعكاسها والتعبير عنها في حركة الإحياء الأدبي التي برزت في الشعر عند سامي البهاروي وغير أن ما يهمنا هنا رسمها في مجال الشكل الروائي وتحولاته ويتوقف هذا عدد ثلاثة أعمال تقترب من الشكل الروائي على خجل.

١ - علم الدين، لعلي مبارك

٢ - حديث عيسى بن هشام، للموحي

٣ - ليالي مطر، لحافظ إبراهيم

١ - علم الدين..

رواية أدبية تطوعية أودعها علي مبارك كثيراً من المعارف والفنون، كالتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبقيات وغير ذلك، ولم يكن تعلم العلوم هو القصد الوحيد لعلي مبارك من كتابه ولكنه حاول المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية، ولذلك كان علي مبارك ينظر في كتابه بعين إلى طبيته في المدارس المدنية والبعين الأخرى إلى مشايخ الأزهر الذين رفضوا محاولاته لإدخال العلوم الحديثة في الأزهر مما اضطره إلى إنشاء مدرسة دار العلوم، ولذلك لغزاهم في روايته شيخاً لأزهري ورسام «علم الدين»، وفي تسميته لشيخه بـ علم الدين بوضوح أنه كان يقصد أن شيخه هذا هو العالم الديني المثالي في نظره، كما أن تسميته لابن علم الدين «برهان الدين» دلالة على هذا المعنى نفسه، وعلم الدين شيخ أزهري متفجع يقبل السفر إلى الخارج مع سائح إنجليزي، عالم يرغب في تعلم اللغة العربية، وهو متفجع للنقل يسأل صا لا يحرفه ويتفجع به ولا يقبل كل عادات الأوروبيين ولكنه يرفض بعضها ويقتل عليها عائلته الشرقية، وعلي مبارك يقدم لنا بهذه الصورة المقارنة بين العادات الشرقية والأوروبية، وهي المحاولة التي سالتقى بها في صورة أكثر تطوراً في «حديث عيسى بن هشام».

ويرغم أن علي مبارك ينص صراحة على رفضه في تقديم العلوم إلى قرائه في شكل حكاية لطيفة، ويرغم أنه سمي كل فصل من فصول كتابه (مسامرة) بعكس رغبة الذي سمي فصوله بالمقالات على حد قول. عهد المحسن طه بدر فإن رواية «علم الدين» تتفق مع كتاب «تخليص الإبريز» في ضعف الناصر الروائي ضعفاً كبيراً أمام الهدف التطويمي، وفي هذا الكتاب الضخم الذي يتكون من ثلاثة أجزاء لا يكاد

عصر الحكاية يبرز إلا في الفصول الأولى من الجزء الأول حين يتحدث إلينا علي مبارك عن حياة «علم الدين» قبل سفره وحتى هذا الجزء ليس خالصاً للحكاية ولكنه يستعرض ثقافة علي مبارك في العلوم العربية.

ونلاحظ أن علي مبارك في كتابه لم يوجه أي اهتمام لربط أجزاءه بعضها ببعض، وهو أن أخذ رابطة ظاهرية في صورة هذه السياحة إلا أن علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلا باعتبارها وسيلة لتتيح له الفرصة لتقديم مطوماته، وكثيراً ما ينسى الرحلة ليتحدث في فصول كاملة خالصة عن العلم وهذه، كما أن الشخصيات لا يوجد لها إلا باعتبارها أداة لعرض مطوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختلاف عنصر التشريع، وهي ظواهر تتميز بها الرواية التطوعية بصورة خاصة، كما يهود الأسلوب العلمي الجاف في جو الكتاب كله

٢ - حديث عيسى بن هشام

تقترب هذه المحاولة إلى شكل الرواية وإن أخذت شكل المقامة وهو عبارة عن رحلة وجدانية متخيلة.. يطلها باشا تركي يقوم من قبره فيلتقي بعيسى بن هشام ويحسولان وسط معالم الحياة الجديدة، فيصطدم الباشا بالأمثلة الجديدة للتشريعية والتطعيمية والعادات وما فيها من تناقضات، ويقسم الكتاب إلى فصول، كل فصل يطلق بقطاع من قطاعات المجتمع، فهو يدعو نحو النقد الاجتماعي والدعوة للتطوعية الإصلاحية ورفض للتقاليد الغربية تقليداً أعمى. وهذا الكتاب له صلة بالتراث القومي القديم ويزعم الإصلاح الديني والاجتماعي الذين كانوا يهدفون إلى إصلاحهم إلى إحياء هذا التراث غير أن ثمة خلاف وافتراق بين «حديث عيسى بن هشام» وبين المقامة من ناحية والرواية التطوعية التي سبقت من ناحية

التحويلات المجتمعية

المثل والقيم والتقاليد العصرية وحتى المعمار والبناء من مساكن حديثة وعصرية على النمط البلجيكي والفرنسي وتخطيط شوارع القاهرة ومبانيها على نسق باريس بجانب الأحياء الشعبية والجموع والكثائن، واختلاط الزى الأوروبى مع الزى الشعبى للرجل والمرأة، كل هذا انعكس فى الأسلوب الذى يتوزع بين السجع والمحسنات والبدع وبين الوضوح والتحديد والاستيراد.

إن هذه الأعمال تعكس قيم ومفاهيم العصر قبل الاحتلال الإنجليزي وبعد الاحتلال الإنجليزي، لذلك نجد الانبهار بأوروبا فى «علم الدين» وإيالي مطيح، لأن أوروبا أصبحت مستعمرة كما أن قضية التعليم واكتساب المعارف كانت قضية موضوع «علم الدين» فى حين أن صراع قيم الأتراك ويقابها حكم المماليك والعصرية وتشكل ملامح القومية المصرية يتضح فى موضوع «حديث عيسى بن هشام» وإيالي مطيح، والأهم أن الروح المصرية التى تسرى فيها هى طموحات وانكاسات الثورة الوطنية التى ستندلع فى ثورة ١٩١٩ لنجد التعبير عنها فى الرواية عند توفيق الحكيم هى أبرزها، «عودة الروح» و«يوميات نائب فى الأرياف» و«صفر من الشرق» وفى إبداع طه حسين، وهنكل، والمازلى.. غير أن «عودة الروح» كانت للتعبير الأكمل والأكثر فنية ورمزية عن روح الثورة الوطنية وبداية النشطاء وبدايات تشكل البرجوازية المصرية فى المدينة، وهى البذور التى ستتميزها باكتساح وانعراج رواية نجيب محفوظ.

تصور «عودة الروح» الحياة المصرية فى بيئة حى شعبى عريق حى السيدة زينب حيث تدور معظم أحداثها وتتصرك شخصياتها فى شارع «سلامة» وشارع «المعينة».. والزمن هو السنوات التى سبقت الثورة الوطنية ١٩١٩، ورغم بعدها للرمز

بأهمية الحوار وطبيعة وظيفة واستطاع لذلك أن يحتفظ فى كتابه بالأسلوب السجوع الذى يشبه أسلوب القمامة وإن كان يختلف عنه نسبيا فى سهراته

ولأننا اخترنا الترتيب عدد بدايات الرواية المصرية فقد أغفلنا محاولات الرواية العربية التى قام بها المهاجرون الشوام وأبرزهم، قارس شدياق، ومعهود البستاني، وسليم البستاني، ونبية هاشم، ولبيب قسول، ومن تلامه من جهورى زيدان وفرح أنطون، فقد دارت هذه الروايات عدد محاور ودلالات قومية كما أنها تأثرت بشكل الرواية الغربية، فى حين أن الأعمال الثلاثة التى نرفقها عندما حاولت التأصيل بالرجوع إلى شكل القمامة.. كما أنه يمكن دراسة تحولات البنى الاجتماعية على بنات النص وتشكلاته الأسلوبية وجمالياته وروية الفكرية وما يطرعه من أفكار تصطبغ، فى جمل العملية الاجتماعية، وأوروبا والأمم مدى إنكاس بلبه هذه النصوص للتركيب الطبقي فى المجتمع المصرى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ولذلك نترقب عدد تشكل وتكون الطبقة المتوسطة المصرية وصراعها مع الإقطاع ويقابها الأمر التركية، والدور الذى لربه الاستعمار الإنجليزي والفرنسى فى نمو هذه الطبقة وصياغتها بملها السياسية والفكرية والأخلاقية، وجعلها ذائبة لاقتصاد وسوق له ومصدرا لحمايته.

وسجد فى بناء ونسج كل من، «علم الدين»، و«حديث عيسى بن هشام»، وإيالي مطيح، مؤثرات هذا التركيب الطبقي من صراع من السلطة الإقطاعية التركية، وملاك الأراضى من المصريين، والبرجوازية التجارية وأصحاب الحرف والمهنيين، ويجسد فى ثلاثة الأعمال نموذج المشرق الأزهري وتسرله إلى الفكر إلى أوروبا وما فيها من طعم حديثة، وما يؤدى إلى تنازع القيم وإثقال المظنية التقليدية مع

أخرى لأنه حاول إيجاد رابطة داخلية بين فصول كتابه، وهذه الرابطة وإن بدت ضعيفة باهنة غير مضطربة فإنها ظاهرة جديدة على الرواية المصرية لا نستطيع إغفالها.

٣. إيالي مطيح

كانت «إيالي مطيح» محاكاة «حديث عيسى بن هشام» ولكنها أقل منها فى درجة التشويق والقدية.. فالرولى عند حافظ إبراهيم هو (أحد أبناء الدول) يلتقى بطيح أحد الكهنة العرب القدسي، ويتخذ الكتاب شكلا أقرب إلى أسفاة، والمكان ثابت أو قل المصرح ثابت فى «إيالي مطيح»، لتتلق معه فى فصول بين مشاكل اجتماعية مختلفة، فشارة هى الامتيازات الأجنبية، وتارة هى قضية أدبية إلى غير ذلك.

ويقف كلا من «حديث عيسى بن هشام» وإيالي مطيح، فى نقد المجتمع وإصلاحه والولا فى فكرهما الإصلاحى للمصريين وأبرزهم الأفاضلى ومحمد عبده، فهم يؤمنون بالبحث للترالى العربى، وصدى الرقوف فى الوقت نفسه موقف الجمرود والانفلاق من بعض مظاهر الحضارة الغربية التى قد تكون صالحة لمجتمعهم.

ونترقب عدد ملاحظة ذكية فى البناء اللغوى فى «إيالي مطيح» أوردها عبيد المحسن طه بدوى فى كتابه «تطور الرواية العربية الحديثة» حيث يقول: (ولأن حافظا اعتمد على الأسلوب التقريرى، ولم يعمد إلى التصوير لذلك فإن الشخصيات التى تعرض لها فى كتابه لا تتمتع بجرى حقيقى وإنما يقتصر حافظ على تقديمها على تحويلها إلى أرقام تمير عن جانب من جوانب فكرته، والحوار الذى يدور بينها لا دور له فى الكشف عن الشخصية أو تطوير الحدث وإنما يمحصر دوره فى مجرد توضيح الفكرة وعررض جوانبها المختلفة، ولذلك لم يشعر حافظ

لأسطورة البحث لأوروبيين والبحث عن سر أسرار تكوين الشخصية المصرية وجنودها.. إلا أن المكان وطقوس الحى العريق وتربية الحياة الشعبية تعكس على بنية النص وتشكلات السرد والبناء الأسلوبى حيث العامية الفصيحة هنا، ولتحولات الطبقة المتوسطة الصغيرة وتماسكها الذى سيبلغ اكتماله بالثورة وتحديد ملامح المصرية، كل ذلك ينعنى على بناء الرواية الفنية جمالية تتخلص من الأسلوب التقليدى للبربرى والسمعات اللغوية وتتمسك للصور وترسم الشخصيات والمناذج بتصميم وتلقائية، وتشكل الأحداث فى صراع درامى يترجم إيقاع الحياة فى المدينة وسوف نجد أثر هذا الحى الشعبى أكثر تحديداً وإيقاعاً فى رواية - "قندول أم هاشم، ليحيى حلى.. حيث تشكلت فصول هذه الرواية العذبة من جسد وروح وطبيعة حى للسيدة زينب وطقوسه ومعتقداته ومثله وعاداته وتقاليد الأسيطة وسوف نجد فى "الأيام، لطفه حسين قدرة الوصف الحمى الحى الباهر لفرعية ومخاق حياة المجازيين فى الأزهر والمساكن التى تتكون من ربع له حوال كبير ملصع حوله الجدران، والجوامع والأسبله فى حى الحسين كل ذلك يمتزج بملوكيات شخصيات النص الروائى.

لقد قادت البرجوازية المصرية ثورة ١٩١٩ غير أنها ما أسرع ما صامتت وانقسمت إلى أجنحة المعدلين والمطرفين عذلى ومعتد، وكانت لعبة المقارنات والمراوغات، وكانت إنجلترا والديمقراطيات الأوروبية ترقب صعود النازية فى ألمانيا والنفاشية فى إيطاليا واليابان ونذر الحرب العالمية الثانية، فترتبت الأوضاع فى مستعمراتها فالعرب العالمية الثالثة لاقتصم الأسساق تخذل بالفرسوخ، وتقف الولايات المتحدة الأمريكية برأسماليتها المزدخرة

ترقب الصراع لتفتكلم التظلمة الكبرى.. وقد أدى كل ذلك إلى تنازل الإنجليز عن شيء من النفوذ للبرجوازية المصرية وبمعاعدة ١٩٣٦ وبدأت صراعات الأحزاب حول المحصور ونفى المد الثورى ضد الإقطاع والملك، وكل ذلك عبر عنه المثقفون الوطنيون الذين كانوا أفنديه هذا الزمان وعكست نصوص توفيق الحكيم وطفه حسين ويحيى حلى صراعاتهم الفكرية وتجلت بالحوار المكثف فى "عصفور من الشرق، وأزمة" إسماعيل" الذى حطم القندول وأسلم نفسه للمعاراة الأوروبية، ثم عاد من لندن حيث درس الطب يبحث عن حل توفيقى.. ليس غريباً أن يعنى توفيق الحكيم روايته إلى حاميتى الست الطاهرة.. وأن يعود "إسماعيل" إلى منبريح السيدة ليمتزوج زيت للقندول بأساليب الطب الحديث ليعالج "فاطمة، من الصم"، وهى رمز مصر.

ولقد كانت "الأيام، رغم أنها سيرة حياة إلا أنها تجل أحر لمع الذين، فبطولها هو المثقف الأزهري الذى تشغله قضية التطعيم والثقافة وهو ينتقل أينما إلى فرنسا مذهباً بتقاليد.. والسودع نفسه كرهه طفه حسين بتعمق فى روايته "أديب".

فالنص الروائى إذن، فى كل من "عودة الروح، وعصفور من الشرق، والقندول أم هاشم، و"الأيام، وأديب" يعكس هموم المثقفين المصريين فى الثلاثينيات ويترجم لذواتهم وحشهم الثقافى فى سياق حركة المجتمع المصرى بعد ثوره ١٩١٩ وأبطالها من البرجوازية الصغيرة، ولقد كان البناء والأسلوب والتعبير والمعمار يحاكى درجة تشكل هذه الطبقة وصراعها مع الاستعمار والإقطاع والقمصر، فقد بدأت الرأسمالية المصرية تنمو فى ظل تهمية للسوق الاستعمارى، ونموها المعقد هذا أفزز أفكاراً وروى ومثلاً حاولت أن تجسدها هذه

النصوص بتفاوت فى الوعى والوضوح الفنى، إلا أن مواجهته الآخر الغربى واستلابه والبحث عن هوية قومية، كان لهم الموقر لأبطالها الذين هم مؤلفيهها، إلا أن أعظم وأوعى أبناء البرجوازية الصغيرة الذى فهم سر أسرارها وخطورة الدور الذى لعبته فى ثورتى ١٩١٩-١٩٥٢، وقدم تحليله المبكرى وتصويره الفنى وتشخيصه لشخصيتها وتذبذبها بين الطبقات البرجوازية الكبيرة والعمال والفلاحين، ومساوماتها ونكاتها النفسية.. كان نجيب محفوظ الذى تفكك كلية لإدعائه الروائى منذ رواية "القاهرة الجديدة، يحى روايته الأخيرة "قصر، أى منذ أواخر الأربعينيات وحتى التسعينيات، وثيقة مرققة بالصورة والرمز والمجاز والتخييل لحركة الحياة السرية للمجتمع المصرى فى كلبيها سياسياً واجتماعياً وأخلاقياً وثقافياً، إنها ملحمة موسعة تحكى أسماء الحياة المصرية فى مدينة القاهرة، وهو أبرز كتاب الرواية الذى انصبت تحولات المجتمع على نصه الروائى وبنيتة الفنية، ويصعب الحديث عنه باختصار لسوء وخطورة وتعقد المدى الواسع لعالمه الروائى الشامل النظرة العميق للبيئة الواقعية الإنسانية ولقد حاول أن يبرز هذا المفهوم فى كتابنا (الروى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ) وفى دراسات أخرى مازلت نابعها.

لقد شهد - نجيب محفوظ عالمه الروائى فى أعرق أحياء القاهرة فى الجمالية، حيث بقايا المعمار الملوكية والمساكن والأسبله والمجانز وصيق ومسرح المصين العريق وعلى استقصائه للتحولات السياسية والاجتماعية التى حدثت منذ الأربعينيات وبعد الحرب العالمية ورسد تحولات السلام وصراعات القوى الكبرى ومدى تأثيرها على سياق وتطورات الحياة المصرية، واتخذ من الأسرة البرجوازية الصغيرة بؤرة تعكس كل هذه التغيرات بشموليتها السياسية والثقافية

التحولات المجتمعية

.. للذى قد يبدو متمزلاً في قلب حى الحسين إلا أن الأحداث والقرارات التي تتخذ في عواصم العالم، لندن، وباريس، وبرلين، وموسكو تشكل وتقرر مسائر هذه الشخصيات، ولعل أبرز من تأثرت بها «حميدة» التي خرجت من الزقاق وانتهت لحملاتها إلى أن أصبحت بنت أبل ترفه عن المعسكر الإنجليز وتلقى مصرعها الفاجع لتطمعه إلى الصعود خارج الزقاق وعباس الطلو، الذى يعمل في معسكرات الجيش الإنجليزى يحلم بالزواج من «حميدة» فيهبض حلمه.

هذا جانب رصد تغيرات الزمن على النص الألبى، ولعل بداية الرواية ترمز إلى ذلك في إيفاء وإنهاء خدمات الرواية الضحى الذى كان يحكى الملاحم الشعبية في قهوة «العالم كرشة»، بعد أن ظهر الزناديق فصله أما قيم ومثل وعبادات أهل الزقاق فقروا أثر ما أحدثته الحرب العالمية على معيشة وحياة المصريين نتيجة الحرب العالمية وأزمات الحكم وتجار السوق السوداء، كل ذلك ينكس على آليات السرد القصصى وتطور الأحداث وسلوك ومصادر الشخصيات في إقناع وإحكام شكلى باهر يميز عبقرية نجيب محفوظ الروائية، التي تصبح الرواية عادة تركيزاً للعالم المصغر.

ولقد كانت «الثلاثية» أكمل وأصح روايات نجيب محفوظ في رصد كلية وشمولية الحياة المصرية قبل ثورة ١٩١٩ وحتى أزمات النظام الملكي، وللإبراز في ١٩٤٦، وقد ركزت عدسة الرواية على شريحة تمثل البرجوازية المصرية من عائلة متوسطى التجار «السيد أحمد عبد الجواد»، وثابت أجيالها لترصد مسارات التحولات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والثقافية.

لقد كان «كمال عبد الجواد» هو التلجلى الجديد للمبتغين الذين التقوا بهم في أعمال الحكيم

نموذج القردى، ونموذج المشقة اليسارى، ونموذج الأصولى الدينى الإسلامى، ونموذج الانتهازى.

ولقد درسنا بدروس تجليات هذه النماذج في رواياته وتطوراتها وتضجها، ويظهر كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، فمعد، فهمى عبد الجواد نموذج للثوار ١٩١٩ والوفدى الشعب لسعد زغلول حتى «الرحيمى» أحد أبطال ميرامار.. نجد هذا للنموذج الذى يعيد إلى أفكاره السياسية تهيب محفوظ وتطور بتطور الحركة الوطنية ولعل أبرز نماذج الوافدى هو الوافدى المهزوم الذى أمالته ثورة ١٩٥٢ للتقاعد في «عيسى الدباغ» بطل «السمان والخريف» إن أزمته تشكل بنية ومعمار للنص، وينكس جوهره وسنن حى الإبراهيمية فى الأسكندرية.

كذلك المثلث اليسارى يظهر في رواية «القاهرة الجديدة» بسات العالم بالاشتراكية والطموح والتطور، ونجد بعد ذلك وتحجلى في أكثر من رواية ولعل أبرز هذه النماذج «مصور باهى» فى رواية «ميرامار» الذى يعكس أزمة المثقفين اليساريين فى صدام عهد الناصر عام ١٩٥٩ بهم.

والأصولى الإسلامى يظهر أيضاً فى «القاهرة الجديدة» مع بداية نشأة جماعة الإخوان المسلمون حتى «عبدالمعظم شرقت» فى الثلاثية الذى يكس اكتمال هذا النموذج عام ١٩٤٦.

ولقد سادت هذه الاتهامات وتصارعت فى جدل العملية الاجتماعية وطرحها رواها ويراسجها التي تشكلت فى أحزاب، وقد رسمت بنية النص الروائى عند تهيب محفوظ كل هذه التغيرات وصاغتها بعمق ووحى.

فى «زقاق المدق» يصور ويحلل ويتعمق نجيب محفوظ حياة وتسريكات أبعاد الزقاق

والروحية والأخلاقية أحياناً فى الاصطبار تغيرات طراز التمسار والأزواء والعبادات والتقاليد وحتى فنون الغناء، لذلك كان أبرز كتاب الرواية المصريين الذين يمكن دراسة تحولات المجتمع على النص الروائى عنده فى معماره وشكله وبناؤه الأسلوبى ودراسية الأحداث وتمتعها بتشكيل المسير الإنسانى لنماذجه الروائية بتأثير الأحداث التاريخية وتفاعلات الجدل معيا، إلى الخاص والعام، والجزئى والكلى والنسبى والمطلق فى بناء بنية النص الروائى هو موازنة وتجاوز لكافة التغيرات السياسية والصربولوجية والثقافية.

ورغم موضوعية تهيب محفوظ وحسه الإنسانى العظيم فقد صور جدلية العملية الاجتماعية والصراع الطبقي فى مصر طوال خمسين عاماً من وجهة نظر الفاعلى وبمفاهيم ومثل المثقف البرجوازي للسفير المتحاطف أخلاقياً مع الاشتراكية، غير أنه فى صميمه ليبرالى ديمقراطى مستنير يقن حرية الرأى ويحترم تعدد وجهات النظر، ويكره ويحتقر الديكتاتورية، ولعله كان مغالياً فى هذا الموقف من عهد الناصر ولم يرى أبعد الاجتماعى الثورى فى مشروعه رغم التجاوزات المعادية للمثقفين فى بداية حكمه.

وتغيرات المجتمع وانكاساتها على النص الروائى موجود فى معظم أعماله الواقعية النقدية والواقعية الرمزية، ولعل أبرزها على سبيل المثال «زقاق المدق» واكتساليها فى «الثلاثية» المسجدة، وفى «ميرامار»، و«ثورة فوق الليل»، و«السمان والخريف».

إن آثار التحولات المجتمعية على النص الروائى نجدها فى مسار وتطوراته ونمو نماذجه الروائية البارزة والتي تشكل عائلته الروائية، وهذه النماذج البارزة المتكررة فى كل مراحل إبداعات نجيب محفوظ هى

وطه حسين ويحيى حلى غير أن همومه لم تكن صراع الشرق مع الغرب قضية الجليل الذي تكون وعيه في حضن الثورة الوطنية ١٩١٩، لقد حصلت مصر على بعض استقلالها، وتمتعت في ظل الرقذ وحكوماته بمراحل من الديمقراطية، ونضجت كل التكوينات الطبقيّة وانعكس التحديث واتساع التعليم والجماعة، فأصبحت هموم المثقف المصري في الأربعينيات هي البحث عن طريق، وكان أبرز نماذج هذه المرحلة هو كمال عبدالجواد الصالح بين المذهب السياسية والفكرية والذي يختار الفلسفة والبحث عن الحقيقة جوهرًا لمصاته وسوف يكون أحمد عاكف الطوسي امتدادًا له.

إن النقص الروائي في الثلاثية تركيز وسجل واسع الأصداة التقنيّة والثقافيّة والأخلاقية لمصر المصرية صاغها في معمار جمالي مهيب التقط طراز المعمار وتفتريات جغرافية المدينة والأغاني والأناجن والاتجاهات الثقافية واللغوية ومدى تحولاتها وتأثر النص في بنية دالّاه بكل هذا.

وكانت سنة ١٩٤٦ ذروة التسارع الاجتماعي والطبقي في مصر حيث اندلعت المظاهرات الطلابية والشعبية بقيادة لجنة الطلبة والعمال ضد ديكتاتورية اسماعيل صدقي والمملك والاحتلال الإنجليزي.. وصعد النضال الشعبي لمستوى جديد، حيث بدأت الطبقة العاملة تلعب دورها في صراع المجتمع وتطالب بحقوقها ضد انحدار الصناعات الذي يمثل الرأسمالية المصروفية المصرية المتملولة والغلبة للاستعمار واقتصادي الأجنبية بشركاتها واحتكاراتها.

وعكس صراع الطبقة العاملة ظهور الماركسية وانتشار التظاهرات العمالية، ولنضم مصم أبناء البرجوازية الصغيرة بين المثقفين الوطنيين إلى هذه التظاهرات. وجبرت الرواية التي كتبها كتاب اليسار عن

هذا التحول السياسي واعتقدوا مفاهيم الواقعية الاشتراكية. وهنا نجد أمامنا نصًا روائيًا يمكن ويترجم ويصر هذه التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية في ألقن ثيران حركة الثورة الوطنية التي مهجت وإلغاء معاهدة ١٩٣٦، وحريق القاهرة والمقاومة الشعبية ضد الاستعمار الإنجليزي في مدن القتال.

وكانت أبرز نصوص الرواية التي انعكست على بنية هذا الأحداث التاريخية والسياسية، لنصوص عبدالرحمن الشرفاوي، ويوسف إدريس، وستظل رواية "الأرض" للشرفاوي أبرز معالم رواية الفلاحين وصراعهم الدامي ضد الإقطاع وكبار السلاكة، إن بناء الرواية ولغتها وأليات السرد للأحداث وبناء الشخصيات نابعة من عقل ويوجدان ومثل وأعراف وتقاليد الفلاحين، والرواية الواقعية الثورية التي قدم بها الروائي، الفلاح ونماذج الفلاحين كاديين لصاع من خصوصية واقفهم المصري غير أنه يتجاوزها إلى الوجدان الإنساني في علاقة الفلاحين في كل مكان بالأرض.. إن "عبدالهادي"، و"أبوسوليم"، و"بوصيفة"، وفقية القرية المناق، والبقال الأزهري كلها نماذج تكمن أوضاع المجتمع المصري الطبقي في سنوات الثلاثينيات والأربعينيات.

وتقف رائحة يوسف إدريس "الحرام"، كأبرز نصوص الرواية الواقعية التي أرخت وحملت جرائم استغلال عمال لقنواجيل ويروبوليتاري الفريف. ولقد تمثل يوسف إدريس لتصوير مآسى عمال الكناجيل عبر موضوع حواري وحساني في قوم الفريف المصري وهو الصراع.. والجدل هذا أداة لكشف صهر الحرام في استغلال عمال الكناجيل، ومدى تحكم الطبقات في مفهوم الحرام.

إن البناء الأسلوبى المحكم الذى شيد به يوسف إدريس مشاهد ونماذج روايته يعكس سيطرة قوى الاستغلال قبل الثورة وإستغلال الفلوجات للأرض وإستعبادهم للفلاحين، وللغة التي سادت بها الرواية، لغة مستقطرة من خصوصية، ومثل عالم الفلاحين الفقراء وكانت بطلا الرواية أبرع نماذج الفلاحية المسعوبة وتكاد تصبح قدسية.

وتمكن رواية (قصة حب) ليوسف إدريس أحداث إلغاء معاهدة ٣٦ عام ١٩٥١، وإنذاع للمقاومة الشعبية ضد الاحتلال الإنجليزي في مدن القتال، وحزيرة القاهرة، وإقالة وزارة الصحا، ومطاردة الفناكين واعتقالهم، إن بطل الرواية الناضل المثقف التقدمي "حمزة"، يجسد نموذج جيل الثوريين في أواخر الخمسينيات ويعكس سلوكه وروايته وفكره جيل الدوار اليساريين، ومن خلال علاقة حب وأصية بين "حمزة"، وفداء مثقفة تتلقى بنماذج للفداء المصرية المعاصرة التي تشارك في التضحايا العامة، هذه الرواية نص يعكس بمهارة وإختلاف في أحداث ووقائع هذه المرحلة التي مهجت وفجرت ثورة ١٩٥٢ فلم يمد المثقف للممار والباحث عن طريق الذي جسده "كمال عبدالجواد"، فهو يكتشف طريقه طريق الشعب والنضال من أجل حريته ويقدمه مثلاً في حمزة بطل (قصة حب) ليوسف إدريس.

الخطاب الروائي لجول كتاب الستينيات والسبعينيات وصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢:

لعل إلقاء نظرة شاملة على الخطاب الروائي المصري في الستينات والعشرين الأخيرة ولدى أسهم في تشكيله وتحديد سماته في مستوى الرواية التفسيرية والبائية التشكيكية والأسلوبية، أبرز كتاب جيل الستينيات والسبعينيات يقدم شهادة وجدانية مخيلة ومرسنة بالسيرة والزم المسجون والسماز لصعود وانكسار ثورة يوليو ١٩٥٢.

لقد كان درس هذه الرواية الجديدة المجيدة ينطلق من أنها جاءت محملة للعوامل الطبقية والهجولية الاجتماعية التي تعدد بجلاء المصائر الفردية في علاقاتها المميقة والمعقدة مع عوامل الشخصية التي تعدد هذه المصائر للفردية أيضاً.. بيد أن هذه الوحدة وهذا الاندماج بين الضرورات الاجتماعية هما دائماً نتيجة لصراع وتقلب بين الدجاج والقتل.

إن هذه الرواية أصدق من كل كتابات المفكرين والمؤرخين السياسيين الذين ناقشوا أبعاد ثورة ١٩٥٢ وتقلباتها لأنها تنظف حس وضيق جيل مناضل بشجاعته وكرانه عاكس أحلام شعبه ومأساته.

إن رواية جيل الستينيات والمبعدات هي شهادة على واقع سياسي واجتماعي وأخلاقي متخلى، ومهترئ، وقابع وممزق، لقد أعطى العصر البطولي لصعد الناصر الفرصة لأفضل أبناء الهزجوازية الصغيرة والصمالي والفلاحين والفقره كى نترجم مطالبها البطولية إلى واقع وكى نميا ونضوت ببطله في نطاق مع مثله.. ثم انتهى هذا العصر البطولي برحيل عبدالناصر وروايته اللونبارية، وعودة الثورة المصادرة والطبقات القديمة وحيدان الانفتاح الاقتصادي الاستهلاكى، وفركات توظيف الأموال وحكم البنك الدولى والفرككات متعددة الجنسية، وأصبحت هذه الفلك مجرد زيات سطحية وكمالية زائدة بالنسبة لعقائى الحياة اليومية الراشدة.

ولقد كانت حتمية انهيار هذا الجيل وقفل الطاقات التي ولدت في مرحلة الثورة وعصر هيدالناصر موضوعات مشتركة في كل تصور من روايات جيل الستينيات وما تلاه من أجيال، دارت معظم هذه الموضوعات حول زوال للهم في تلك الفترة.

إن كلا من صنع الله إبراهيم في روايات تلك الراحلة، نجمة أغسطس، للجنة، ذلت، وجمال الغيطاني في وقائع حارة للزعفراني، ورسالة في البسائر والمساكن، وجميل عطية إبراهيم في (١٩٥٢، مارس ١٩٥٤) وهبها طاهر في (١٩٥٢، مارس ١٩٥٤) وشرق للنخيل، ويوسف القعيد، أخبار غزية المنسي، وحدث في مصر الآن، الحرب في بر مصر، وثلاثية شكوى المصري الفصحى، وعبد الحكيم قاسم في «قدر للغرب المقبضة والمهدى»، ومجيد طويها في «أبناء الصمت، والويلد»، وإبراهيم أسلان في «مسالك الصنمين»، وأبراهيم عبد المجيد في «المساكن، وبيت الياسمين، والبلدة الأخرى وقاديل البحر» وأحمد الشيخ في «الناس في كفر عسكر» وعبد جبير في «تريك القتب» وخيري شلبي في «وكالة عطية، ومحمد النفسى قنديل في «تكسير الروح»، ومحمدة الورداني في «لوبة رجوع».

كل هذه الروايات لا تقدم لأجوبة جاهزة عن جعل العملية الاجتماعية ومستقبلها، بل تقدم أسئلة عن مصير المأساوى الذى نعيشه الآن وهى تشكل وثيقة ودليل عمل ومفتاح حياة وقانون إنقاذ، إنها تجسد حضور وتكامل وانتهيارات واقعا وحياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية الرسمية والأخلاقية التي حاصرتها مخططات تصورية خارجية ودخلية أتت إلى مأساة ما زالت أحداثها تتداعى حتى اليوم.

وقد أتت هذه الرؤية الأيديولوجية في نهج هذه الرواية الجديدة إلى التعبير عن الحساسية الأدبية الجديدة التي تصور وتعتبر (تصور) شخصاً وجدانياً عن نتائج الانتقالات والتغيرات في الواقع المالى وتفكك النظم الشمولية وصعود النمط الليبرالى للفردى، وهزيمة الولايات المتحدة الأمريكية على مصير العالم، وتمزق وتفكك الوطن العربى

وانهيار القومية «حرب الخليج وحرب اليمن» كل هذا أدى إلى ضم بذائى روائى يتجاوز الواقعية الرومانسية المستوفية للشرط، ويتجاوز ويراض الأنماط الجاهزة والوصف الحديثة والعجبة وزمن الأجددة.

كل ذلك أدى إلى أن يقدم الروائى الواقع فى حضوره الملموس مع خلط الأزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، وتجزئ وحدة الحدث والأشخاص كما استرعت الرواية الجديدة واستعارت أدوات التعبير لمجرات فنون أخرى كالدراما والمسرحا والشعر والتصوير والصحف.

إن أهم ما فى الخطاب الروائى الجديد هو تحليل وتعرية واقعا القبيح السياسى والأخلاقي، والتصدى الحاسم الصلب للقهر والقمع الذى شارسه بسلطة الدولة، والدين، والجنس والمفاهيم السلافية وكهوتة للغة المقدسة، إنها رواية تتجاوز استلاب الإنسان وتناضل في كبرياء ومن أجل تقدمه وحريته وهذا هو فرح الرواية وبهجتها.

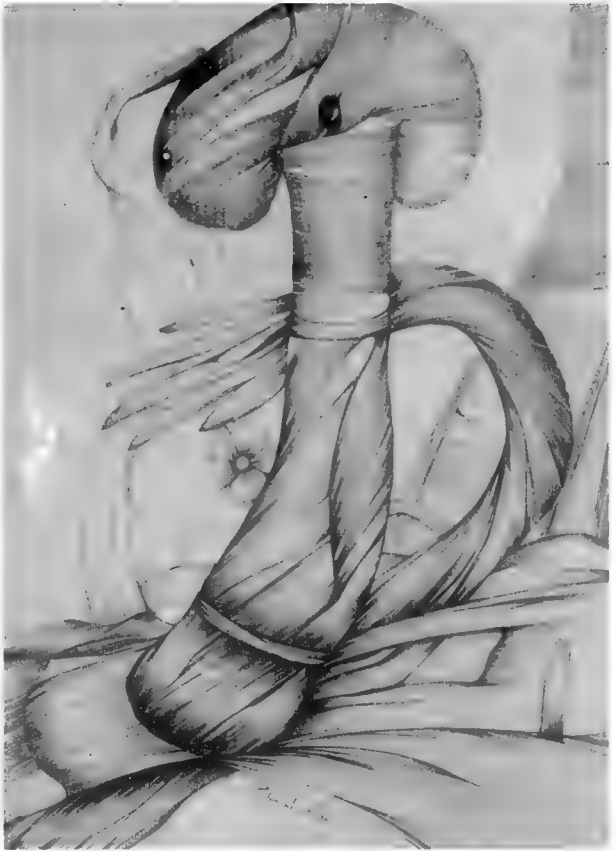
وقد درسا وحلنا وناقشنا قصصاها وإشكاليات الرواية الجديدة المصرية بشوع فى كتابا:

١ - تحولات الرواية العربية.

٢ - مراجعات فى الرواية والنقصة.

٣ - قراءة فى الرواية العربية المعاصرة (تحت الطبع) ومازينا لأفصل هذه الدراسات ومتابعة تحولات الرواية وتجددها فى الدوريات والجرائد.

هذه فى النهاية محاولة متواضعة لدراسة التحولات المجتمعية وأثرها فى تشكيل النص الأدبى تطبيقاً على الرواية المصرية منذ نشأتها وتحولاتها حتى عصرنا الحالى.. قد تكون مختصرة وقد يكون أغفلنا بعض الروائيين، ولكن عذرنا أن الموضوع واسع، والفترة الزمنية طويلة ولأن يريد المزيد لقيده لكتبتا التى أشرنا إليها ■



للننان علاء الطرجي



المقدمات

الفائبة

التبسيطية التي تذهب إلى أن «اللغة ظاهرة اجتماعية، تنشأ كما ينشأ غيرها من الظواهر الاجتماعية، فنخلقها في صور تلقائية طبقية الاجتماع»^(١)، فطى العكس تماماً، درى «اللغة، أصلاً ظاهرة كلامية، أى إنسانية وفردية، قام المجتمع باستلابها كلية حتى ضاعت معه، وصارت مجرد ظاهرة صوتية لنظامه وينبغي لا أكثر..

ثمة إذن تناقض جذري نزعهم بين فردية الكلام ومؤسسية اللغة انعكست آثاره على الإنسان نفسه، فقد أقام ظهور الكلام حركة الإنسان في العالم على مسافة من هذا العالم، شغلها الوعي، سواء الوعي بالذات وتميزها أو بالآخر وعسورته لها أو بالعالم ووجوده فيه. إن الإنسان بهذا التصور لم يكن يتكلم فقط، بل يخلق ككيونة. كان يبدع كلامه فيعيد الكلام نفسه إبداعه في حركة دائرية مكتملة ومتناغمة والأشد أعمية: حرة.

أما سيورية الكلام «لغة، فلم ينطو على هذا التبعد الصعري للخلاق بالذات والآخر والعالم، بقدر ما نبهت تلك الصيرورة على نفي هذا البعد، ومن ثم استلاب الذات لصالح المجتمع والكلام لحساب اللغة.

إن اختلاف النشأة بين الكلام واللغة، ولن بدأ علامة على تطور الوجود الإنساني

محمد فكري الجزار

تكوينه العقلي والجسدى - لأن يحمول إلى كلن ناطق، غير أن حادثة الكلام لم تتوقف عند هذا الحد، فقد اقتضى كلام له «أنا» وجود «الآخر، المستمع، وفكرة وجود الأنا والآخر في نطق صرعى - رمزى مثلث أبسط صور الاجتماع الإنساني والتي أخذت في التعتد والتشابك حتى صارت ما نطلق عليه الآن مصطلح «مجتمع» - Society أى مؤسسة/ مؤسسات لها وجودها المتعالى عن وجود الأفراد المنحويين تحت نظامها.

وقد كان التوازي كاملاً بشكل مذهل بين خط التطور من الاجتماع الإنساني البسيط إلى مجتمع وخط التطور من الكلام الفردي إلى اللغة، أو هذه المؤسسة الصورية المتخالية على كلامات الأفراد المنحويين - أيمناً - تحت نظامها. ولئن ارتبطت حادثة الكلام باكتشاف الكائن الإنساني تميزه عن بقية الكائنات الأخرى، فقد ارتبط وجود «اللغة» - بالمفهوم السابق - بنشأة المجتمع، الأمر الذى يكشف الخلل فى النظرة

مهيبة :-

فإن واحدة من أجلى صور أزمة الخطاب النقدي، فى تموله إلى ممارسة، تتمثل فى أن المنهج النقدي ليس واجب العمل (التطبيق) بذاته، وبالتالى فكلامه ليست خاصية داخلية فيه، فالرؤية المنهجية - وما تفرغ عليه من إجراءات قائمة أو ممكنة - تغل مفتقرة إلى قدر غير هين من المعرفة الأدبية، أو لقل: من للتفلسف حول الأدب وجه، للتفلسف المعايير للظاهرة الأدبية فى «الآن، والآن» - هذا، بهذا - فقط. يمكن للتناقض أن يمسائل المنهج عن فاعليته ويمكن له - كذلك - أن يمتحن فعالياته. وبهذا - فقط - يمكن عبور الفجوة الثقافية بين «أدب الـ أنا» و«نقد الآخر» بشخصية نقدية سرورية، أى مستزينة بين قطبي التطرف: الرضى والقبول المطلقين وفى الصفحات التالية نحاول شيئاً من ذلك التفلسف حول الظاهرة الأدبية وأصعيق النقد غير بعيد من هذه المحاولة التى تكاد فى اللحظات الحاسمة أن تشوب إلى ضرورة أن يردى «الاتصال» وعلمه، دوراً فى أية رؤية نقدية أو إجراءات منهجية.

الكلام .. اللغة .. السلطة:

كان ظهور الكلام حدثاً أشبه بالظواهر الطبيعية، فقد كان الإنسان مهياً - بحكم



شغلها وعيه، وثقنا إن الذات المتكلمة إذا كانت تبعد كلامها فإن هذا الكلام كان يبدع - كذلك. ذاته المتكلمة به، وذهبنا أخيراً إلى أن الكلام للفتراض وجود الآخر، أي ذاتاً أخرى تتقناه، وبالتالي فغالباً الاتصال قائمة في كل كلام ولو كان ذاتياً..

إنها - إذن - ثلاثة محاور لأهمية الكلام: معرفة العالم ومفهومة الذات والاتصال بالآخر، وخطورة حرية الكلام تكمن في أن هذه المحاور هي صلب رؤية السلطة. إن أية سلطة تقدم تصوراً منهاها من العالم والإنسان كما تتقن بحمم شديد عمليات الاتصال بين الأفراد وسائل وأعمالاً، ومن ثم كان ضبط حرية الكلام ضرورية لحماية لوجود السلطة ويقالها. وبمثل هذا الضبط في فرض مفهوم الأداة Tool على عملية الكلام، ومن أجل تزييف مقاصدها. أي السلطة - أعطت هذه الأداة مصطلحاً/ قطاعاً هو: اللغة..

إن اعتبار اللغة مجرد أداة لها وظيفتها المحددة سلفاً، كما لها - أيضاً - فرائضها المعروفة مبدئياً، يحول عملية الكلام ونداوله إلى عملية إنتاج واستهلاك، ليس لإرادة الفاعلين أدنى دور في طبيعة النتائج الكلامي الذي يشبه، واتصال هذه - السلطة - إلى حد بعيد، وتعليل مفهوم الأداة، يمكنه أن يمشي

لقد اقتضت السلطة، جزءاً من الكلام، وأسبخت عليه من قانونيتها غير اللغوية وإطلاق، وأطلقت عليه مصطلح اللغة، ثم - وفقاً لهذه اللغة - أسبخت بقية الكلام، فصنفته وأعادت توزيعه وحكمت عليه، فأباحت وحظرت وإحتوت وقسمت، حتى أصبح حضور اللغة رمزياً ليس ممكناً فحسب، بل عادي كذلك. يقول «رولان بارت»، راصداً علاقة اللغة، بالسلطة: إن السلطة «جزءية عاقلة جهاز يفتقر للصومع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعته، وليس بالتاريخ السياسي وحده، هذا الشيء الذي ترسم فيه السلطة، ومنذ الأزل هو: اللغة، أو بعبارة أدق: «اللسان» (١) - (اللسان هو الجزء القانوني من اللغة) - وهكذا يكون «اللسان» من حيث هو إنجاز كل لغة، ليس بالرجعي ولا بالتقدمي، إنه - ببساطة - قاشي، ذلك لأن الفاشية ليست هي الجبيلة دون الكلام، وإنما هي الإرغام عليه (٢)، الإرغام على الكلام لصالح أعدائ لا تفحص للمتكم، ولا حتى اللغة نفسها، وإنما هي أهداف خاصة يتكرس حضور السلطة لفرضها، وهكذا.. هكذا فقط تكون اللغة أداتية بامتياز.

- أدلة اللغة:

منق للقول إن حادثة الكلام قد أقامت الإنسان على مسافة من عالمه والآخرين

من مجرد الوجود الفردي إلى الوجود الاجتماعي، فإنه يتم عن تاريخ من التطف بكل من الفرد وفعاليتيه المعرفية الأولى: الكلام، بهدف إخضاع جميع للفعاليات المعرفية الأخرى وقبوليتها، بما يتلاءم مع طبيعة السلطة القائمة وراء المؤسسة المجتمعية والمنظومة الرمزية التي أفرقتها وفرضتها وقننت جميع كيانات استخدمها وحددت القائلين على هذا الاستخدام..

إن الحقيقة التي لامرأه فيها هي أن مفهومنا للغة، على المستويين التتوالي العام والاصطلاحي الخاص، بحاجة ماسة إلى مراجعة جذرية وواعية لاتتعدى قطاع ماء، أكان علمياً (علم اللغة مثلاً) أم كان عقائدياً (الحقيقة والسياس كما عدد المتكلمين)، يجب علينا أن نقف بحسم ضد لغة السيطرة، لغة، وأن نتوقف عن التسليم لها بما قد امتلكنه - سلفاً - من دلالات ومفاهيم، على ألا نمنح صولة كلامنا كثيراً من الأهمية، فلم يعد هذا الكلام - مهما بلغت درجة حريته في إنتاجه - أكثر من ظل صوتي للسلطة، هذه التي تطابق - في لحظة بعينها من تطورها - مع اللغة، ببساطة وبشكل نهائي، حتى إنها تعد مجموعة الأعراف والقواعد اللغوية غير قوانين تفرضها السلطة لمرافقة «مجلسات» الأفراد ومنبسطها وفقاً لأغراضها..

المقدمات الخائية

صناعة الإنجاز.. إنجاز ما هو محدد سلفاً من قبل السلطة حتى يمتلك قوته الرمزية، حتى لقد أصبح وضع المعنى غير مركزي فيه، فهو لا يكفي بأن يكون مفهوماً مستوعباً، بل إنه يمكن ألا يكون كذلك، في بعض الأحيان، دون أن يفقد نفوذه، (إنه) لا يفعل فعله الخاص إلا شريطة أن يحترف به من طرف السلطة،^(١) إن شروط استحقاق الكلام الفردي لذلك الاعتراف لا يشغلها المعنى في شيء، فهي غير نفوية أصلاً، وإنما شروط سلطة إكراهية، في الغالب، معنية بتميز المشروع من الكلام والمنوع منه، فأى كلام لوكون شريعاً، ينبغي أن يصدر عن الشخص الذي سمح له بأن يقيه.. كما ينبغي أن يلقى في مقام مشروع، أي أمام الملتقى الشرعي، وأخيراً ينبغي أن يتخذ للصورة الشرعية القانونية، أي أن يخضع لمقواعد النمر (والصرف).^(٢) هكذا فقط يصبح الكلام لغوياً باستيفاء، دون أدنى أهمية لمضمون المعنى أو لغويته، كل هذا بهدف تداول السلطة، باعتبارها بنية لغوية، ومن ثم يمتلك عليها تجاه الأفراد قناعه التزييني السويك.

ولعلم اللغة تأكيداته على محتم ما سبق، وإن استعمل مصطلحاً له رواجه وجهاهته بدلاً من السلطة، إنه: «المجتمع»، يقول د. د. سوسور: «الطاقة إنتاج اجتماعي.. ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تلبها مجتمع ما لمساعد أفراد»^(٣).. من الواضح عدم ثقة المجتمع (المؤسسة) بكفاءة أفراد وقدريته على الكلام، هذا أولاً، وثانياً: فمن الواضح - أيضاً - عدم انتماء تلك التقاليد - إطلاقاً - إلى الفرد وكلامه فهي ليست من نواتج اختياره الحر أو كلامه الفردي، مما يعني أنها متعالية عنه ومفارقة له، وثالثاً: فإضافة إلى ظلال الإرهاب التي تنتشرها الصفة: «الضرورية»، نجد أنها تغطي لغوية أية ممارسة كلامية لا تتبعها، وأخيراً: يبدو

إن وضع السؤال بهذا الشكل تهديد لموضوع ليس من طبيعته أن يجرّد من كافة ملامحاته وظروفه وحتى إمكاناته، فاللغة المتكلم بها هي - في المحصلة النهائية - منظومة رمزية تقع داخل نسق محدد ومتشابك من صراعات القوى الاجتماعية التي تضبطها السلطة، ومن ثم فاللغة - من جهة - عديدة المعنوية للغاية تجاه تلك الصراعات، وهي - من الجهة الأخرى - الأداة النموذجية لفرض التوازنات الخاصة بالسلطة عليها، ما نحن أولاء نعيد مرة أخرى إلى «أدائية» اللغة، وفي ظل هذا الورد المتكرر إليها، بل في ظل الحضور القوي للسلطة أيضاً طرحت مسألة اللغة، هذه المنظومة الد-رمز- اجتماعية، نجد أن «قوة» العبارات على التبليغ لا.. توجد في الكلمات ذاتها، تلك الكلمات التي لا تعمل إلا على الإشارة إلى تلك القدرة أو ضلبيتها،^(٤) فالمعنى - إذن - قائم خارج اللغة - خارج تنفوذها الكلامية.. على الرغم من فحاحة هذا الرأي فهو يمتلك - إلى حد بعيد - مصداقيته في أي بحث اجتماعي يستهدف اللغة المدولة (أي كانت طبيعتها الاجتماعية المدروسة، فاللغة المتكلم بها - تستمد سلطتها من خارج.. وأقصى ما نقطه للغة هو أنها تمثل هذه السلطة وتظهرها وترمز إليها،^(٥)..

سيكون المعنى القوي - إذن - موهناً بطابق مقاصد المتكلم مع القرائين التي شرعتها السلطة لتداول اللغة، غير أن هذا لا يعني كون المعنى أبداً طبيعياً لانقاع قصدي المتكلم الصرة مع إمكانات اللغة، هذه الإمكانيات غير المتناهية تماماً كقصدي المتكلم غير المحدودة، وهذه الحقيقة حددت موقف السلطة من هذا الانقاع فقامت بين طرفيه مسألة إنكثارات اللغة وقامعة «المتكلم» على غاياتها، ومن ثم النسخ الكلام من معناه الإبداع التواصلي والمعرفي متروكة في

ما قد وقع على الممارسة الفردية المرة: الكلام من استلاب بخلته..

أولاً:

للأداة وجود مستقل عن وظائفها، وهو وجود قائم سواء استعملت الأداة أو لم تستعمل إطلاقاً.

ثانياً:

تمتلك كل أداة حدداً محدداً من طرائق العمل المحددة سلفاً والتي لا إمكان للإضافة عليها دون تغيير بصوب طبيعة الأداة نفسها.

ثالثاً:

نتائج عمل الأداة - مغاير تماماً لطبيعتها وطرائق عملها.

رابعاً:

لا تدخل - إطلاقاً - في استعمال الأداة في شيء منها، سواء في عملها أو في نواتجها.

لنص - إذن نظام Order يحكم عمل الأداة ونواتجها، لا علاقة له بالاستعمال ولا بالمستعمل، إنه نظام متجانب عن الاثنين، ويفرض نفسه عليهم، وبكل أداة فعلها محكوم بالثقة إرشادات، ما وافقها كان ناتجها صحيحاً مطلقاً، وما خالفها تروعت مراتب خطئه.

يدخل ما سبق مفهوم السلطة إلى عملية الكلام تحت ضغط/ غناع القانونية اللغوية، ذلك أن أية قانونية، وفي أي جيل من جيل الممارسات الإنسانية، هي وجه من أوجه السلطة المدمجة، وفكل من أشكال حضورها المنوع..

على ضوء ما سبق لا مخلص من اجتراح سؤال المعنى: هل هو قصدي خاصة والمتكلم، أم أنه جاسية قارة في اللغة لا يفعل المتكلم كل شيء باستقلاله؟

الهدف الأيديولوجي تحت الطبقات الدلالية للمساعدة التي يقدمها - براءة - المجتمع لأفراده ..

ولأن دى سوسير، يقصد إلى كل ما سبق وإن لم يصرح به، فإنه يتقدم خطوة أكثر إيماناً في استلاب الكلام، إذ يفرق بينه وبين اللغة، وهو فرق لا ينبغي أن نخدعنا أهداف دى سوسير اللغوية عن إنتاجاته خارج حقل علم اللغة، خاصة فيما نحن بصدد منه تفكيك علاقات اللغة بالسلطة، يقول المختلف معه دى سوسير: «إن الفصل بين اللغة، و الكلام، يعنى الفصل:

١ - بين ما هو اجتماعي وما هو فردي.

٢ - بين ما هو جوهري وما هو ثانوي عرضي.. فاللغة ليست وظيفة الفرد، بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية.. أما الكلام - فعلى العكس من ذلك - فعل فردي،^(٩) لغة، في الاقتباس السابق، ما هو أبعد من الهم اللغوي، إنه حكم القيمة الذي يوجه من للفرد ركاكة ممارسته، وفي مقدمتها الكلام، محض عرض لجوهر متعال عنه هو المجتمع ونظامه، والتوازي واضح وفادح الدلالة بين السلطة واللغة، وأيضاً بين الفرد والكلام، فالأولان جوهريان، والثانيان عرضيان، وكما لا غرر بدون سلطة (مجتمع) فكذلك لا كلام بدون لغة، وأى من الأولين يمتلك القدرة على سلب أى من الثانيين، فالسلطة قادرة على سلب كل من الفرد وكلامه، ومثلها اللغة تماماً، ويلاحظ أنه أياً كانت القوة السالبة فإن عليها يتم لحساب القوة الأخرى المصكوت عنها في إيهام أساسي يقع آليات السلب وأهدافه. إن السلطة تستلب الفرد لصالح اللغة التي تستلب كلام الفرد لصالح السلطة، ويتأتى كل من اللغويين واحد، إذ - كما سبق القول - إن اللغة هي الصورة الصوتية للسلطة.

إن لغى الإنسان في الرؤية المبائية يصل حد الزعم بموته (البهوية) واستلاب كلامه

يصل حد الإلفاء لتنام لحساب اللغة (لسانيات البهوية)، وبين ذلك اللغوى وهذا الاستلاب وتجلى المصكوت عنه في الخطاب النم - لفردى دون أن تفلح الأهداف اللغوية في إخفائه.

من اللغوي أن أى تنظيم، تدخل أى حقل معرفي، يحمل في طبيعته وخصائصه غايات قوة ما تفرضه وتسرع فرضه، وحتى تعمل على تطويره. وتاريخ الاجتماع الإنساني هو - في واحد من أهم معانيه - صراع دنيات، أى قوى اجتماعية تنظم نظاماً بدوياً (مطلقاً وملتهياً). ويتناول هذه للقوى أن تزعم، عبر أيديولوجيتها، أن نظامها نظام طبيعي، وأن ثقافتها^(١٠) وإن كان الأمر كذلك في كل نظام، فالسلطة التي سيمارسها ستكون - بالتالي - حتمية طبيعية، وتدخلتها في أية ممارسات إنسانية من قبيل الحق الطبيعي - وقد كانت أيديولوجيا الاقتصاد الرأسمالي قلعة بشكل فادح خلف زكية دى سوسير السابقة في الفرق بين اللغة والكلام، وقد سكن بضمير واحدة، وتحت إيهام المنهج العلمي، من توحيد الأيديولوجيا واللغة وتهميد الاثنين ليصبحا سلطة طبيعية، أو لقل أيديولوجيا بلا أيديولوجيين.. لغة بدون متكلمين.. سلطة مطلقة تلعب لعبة في منتهى الخطورة يمكن أن تطلق عليها: الليبرالية المستعدة،^(١١) في هذه اللعبة يحضر أى شيء وفي أى سياق وبأى شكل، ولكن بشرط واحد ووحيد هو اتباع القاعدة.. القاعدة التي في جوهرها أن تسمح إلا بحضور شيء واحد في سياق محدد وبشكل فادح والفرح، إنها الحرية المطلقة التي لا يحدث فيها غير أمر واحد، والتهميد الجاهز سلفاً: إنها الطبيعة فوق أية حرية..

وكان الاقتصاد الطبيعي (الرأسمالي) هو قانوني القرائين، أن هذه الليبرالية المستعدة التي يجب أن تضبط وفقاً لها كإفافة

الممارسات والسلوكيات الإنسانية المتجمعة بالحرية غير المشروطة، وقد تدرجت أشكال ظهور الاقتصاد الموصوف إدعاء بالطبيعي في دراسة اللغة، فظهر باعتباره مستوى توضيحي عند دى سوسير، في شرحه لمفهوم «القيمة اللغوية»، دون أن يأخذ بآلة حرج أو تصلف من الرجل على تشبيه الدال اللغوي بالعملة النقدية، يقول: «... إن قيمة العملة المعدنية ليست بالمعدن الذي تصنع من عليه.. إن قيمتها تختلف طبقاً للرقم المكتوب عليها واستعمالها داخل حدود سياسة معينة أو خارجها، ويصح هذا بدرجة أكبر في «الدال اللغوي»، فهو لا يتكون من مادة صورية، ولا يتكون من أية مادة، بل من الفرق التي تتميز الصورة الصوتية لهذا الدال^(١٢)، وظهر على مستوى بدوي في «السيمبولوجيا، حيث نجد «رولان بارت، يستعمل مصطلحات من قبيل: الاقتصاد - العمل - الأجرة - القيمة الاقتصادية»^(١٣)، هكذا وبلا حرج أو تصلف أيضاً، وصولاً إلى تأسيس النظام خارج الممارسة، وكان التخطيط الفردي للحر، سواء في الاقتصاد أو اللغة، يمثل تهديداً مباشراً للنظام والسلطة التي تفرضه، تهديداً لمزاعم الثقافتين والطبيعية حسب «هايك» (هامش رقم ١٤)،.. ولنكريس هذه المزاعم يجب سلب أية معقولية عن التخطيط الفردي ذلك، وإلحاق جميع نواتجه للكلامية/ أربامه الاقتصادية بالنظام الذي سيخضع من الآن فصاعداً وبصفة لا - شمورى، يقول «هايك» مرة أخرى: يجب أن «يظهر للناس مدى قلة ما يعرفونه حقاً عما يصورون أن في أسلحتهم - تخيلنا،^(١٥) هكذا ونحن مسروران أو قناع... لقد استهدفنا من الاستطراء النوع هذه الإشارة إلى الطابع التجريدي الذي يتجسم على كل سلطة أن تصفوه على كل الممارسات الإنسانية مداخلة بين أنواعها

المقدمات الفائقة

اللفة وقواعد استعمالها، هذه القواعد التي لا تؤسسها اللفة بذاتها، وإنما يفرضها خطاب السلطة نفسه. إن التشريعية تتلخذا، ليس فقط إلى كفاءة اللفة المدهشة في التحرر من كل سلطة وأى خطاب، وإنما تتلخذا - أكثر - إلى يوتوبياها الملقودة أيام كانت لفة ذات تدفق خالص^(١٨)، قبل أن تقتحمها السلطة وتفرض عليها لسانياتنا ناظية إياها نفاً تاماً وسحوظة منها - فقط. بما يمكن أن يطلبها مثقلاً دقيقاً، أى أحادى الوجد..

- قمية السلطة وخطابها:

كل ما يحول بين الفرد وخياراته الحرة فهو سلطة، سواء أكانت هذه السلطة مجتمعاً أم ثقافة أم عقائد وحتى فوكتور أو أساطير، وجميع هذه لا يحول بين الفرد وحريته مباشرة، وإنما عبر واسطة تتخفى من رذائلها السلطة، ليبدو قمعها أفعالاً رقابية يمارسها الفرد بنفسه على نفسه، تلك الواسطة هي «اللفة»، ليست «اللفة» فى مطلق ما يفهم من الكلمة، ولكن اللفة حسب ما يقررها خطاب السلطة ويمتعه الشرعية.. ولخطاب السلطة جاهزوات ثلاث فى مراقبة اللفة، [الفردية] وتصنيف وضبط إمكاناتها الهائلة على إنتاج خطابات تقويمية ومناغمة، فمن جهة هناك القوى من المعقوية إلى الخيالية، كما هناك من جهة ثانية القوى من اللام إلى الخاص، ثم - أفسر - هناك القوى من المعقوية إلى الخيالية، وبهذه الجاهزوات تتكرر ثلاث صفات لخطاب السلطة أنه: حقيقى وعام وعقائى، ولأنه كذلك تلقته - إذن - هي اللفة علامات ولفظة ودلالة. ونعبر ملاحظة أن القوى إلى الخيالية (التيوتون) هو نفى غير محدد بشكل يجعله صالحاً للتعامل مع ظاهرات نفس الدينين السابقين، خاصة عندما يجهزون عن قمع موروثاتهما أو خطاباتها.

وهي - أى السلطة - لا تكفى ما سواها مطلقاً، وإنما توضع داخل خطابها ولكن مرسومياً بحكم قيمة سلبية، أى تركه يوجد، ثم تتعبد وجوده هذا بحكمها للقيمة عليه، بما يعنى أن خطاب السلطة عن «الذات» و «العالم» يعمل على مستويين:

المستوى الأول:

تأسيس منظوقاته ووجداته الخطابية فى رؤية متكاملة وواضحة ومكثفة بذاتها. ويعمل هذا المستوى - من جهة - كمرجعية للمنطوقات المستقبلية، بمعنى أنه يمارس إكراهاً معرفياً على ما يستقبل من خطابات، ومن الجهة الأخرى يعمل على إقرار قوانينه البنائية باعتبارها النظام الوحيد لإنتاج أى منطق، بمعنى أنه يمارس إكراهاً معرفياً أيضاً على ما هو رامن من خطابات.

المستوى الثانى:

تضمن الخطابات المشابرة لخطاب السلطة موسومة - كما سبق القول - بحكم قيمي: «صواب» خطأ، «محققة» كذبة، «خير» شر، وهو إرساء يعمل على تأكيد صوابية للخطاب السلطوى فى حالة الحكم الإيجابى، فبنسبنا إلى هذا الخطاب محمولات معرفية لا تتحدد فونكتي بسواء، وإما يوفر للسلطة مبررات قمعية بالتخلف معها لتنفوس لها التحرر منها. كما أن تضمن خطاب السلطة يمنع هذا التخلف/ التقيؤ/ التحرر من التطور والنمو، حيث يحجز وجوده داخل حكم القيمة السلبى المرسوم به. وهكذا خارج خطاب السلطة فإن «إنتاج الخطاب، لدخل كل مجتمع، مراقب ومتلقى ومعلم وياد توزيعه بموجب إهرامات لها دور فى إحداث سلطانه ومخاطره، والسيطرة على حافة الاحتمال^(١٩)، ولا تفتح وأقوى فى تصديق أهداف السلطة من

المتجاذبة، اقتصاداً ولفة على سبيل المثال، حتى يشعب ضاماً وجه التصديعية الفردية فيها، بل صمرت للفاعل نفسه، ولا يبنى إلا وجه البنية ذات الجلال التى تتجاذب السلطة.

وقد انصب أكثر عطف السلطة على «الكلام»، فالكلام، وأعمال مشاع بين كافة الأفراد، ويمكن هذه المشابية أن تؤسس لاجتماع غير سلطوى/ ينبنى على الإخلاق ومن لم كان الكلام، واللفة بالتالى، محل رغبة السلطة وخوفها الدائم. خوف السلطة هو محال الأمان الوحيد لها. وإذا فقد تم تنظيم الكلام أنسى ما يكون التنظيم، كما تم توريد اللفة أقصى ما يمكن التجريد، وصولاً إلى طابعية القسمة الخيفية بحرية الإنسان كناطق: لفة - كلام. ولم يكن الهدف علمياً بنسبنا، وإنما تصققت - أحياناً - أهداف أيديولوجية تعبت فى «لفة ذات بعد واحد، أو لفة إدارة شاملة» حسب «ماركسول» - حيث «الشهيد المصل» إلى صور ثابتة - للصيغ العلمية مغناطيسية، التى تبرز نفسها بنسبنا وتضع تطور المفهوم - الإنشاء المصطنع ضد التناقض - الشيء أو الشخص المتحد فى البهية: مع وظيفة: تلك هي قبول الميزة للفكر الأحادى للبعد من خلال اللفة التى هي لفته^(٢٠)، ومن طابعية هذه اللفة أنها لفة مقفلة، لا تبرز على شيء ولا تفسر شيئاً، وإنما هي تبلغ القرار أو الحكم أو الأمر وتعدنا تعزف لا يحدو للتحريف أن يكون أكثر من «تمييز بين الخير والشر»، وهي تقرر للصواب والخطأ بصورة لا تقبل نقاشاً، ويقرر قيمة ما بواسطة قيمة أخرى.. ومثل هذا النوع من التبرير يخلق منبذاً يعتبر لفة السلطة السائدة لفة الحقيقة^(٢١).

ولا تتأخر اللفة/ السلطة فعاليتها فى التصنيف والتوزيع والحكم بشكل مباشر، وإنما يحصل خطابها، من كل من «الذات» و «العالم»، الوظيفة الأولى نفسها للكلام الفردى

وخطاب السلطة يزعم لنفسه معرفة مطلقة الصواب، ويضطره هذا الزعم إلى تأويل أية معرفة مختلفة تأويلاً نافيهاً لاختلافها، أو لها عموم، سواء إلى «الفن» أو «الفلسفة» أو «العلوم»، وخطورة هذا للنفي تدفع أساساً من نزاع أية إمكانية لوجود المعرفي سواء في الخيالي أو للفلسفي، فاصراً إياه على «الأدائي» البرلماني، فوحده هو الحقيقي. ولكن لماذا المعرفة الأدائية تحديدًا؟ الجواب بسيط للغاية لأنها - وهذا - الضامنة لأدائية اللغة، وإن رسم الفن بأنه خيالي خالص إنما هو حصار للغة غير أدائية بامتياز، وكذا الفلسفة حيث اللغة مقصدة إلى حدّها الأدنى، وفي الوقت نفسه محفزة إلى حدّها الأقصى دلاليًا.

إن موقف خطاب السلطة من للفني والفلسفي هو - في جذوره - موقف نفري لا يستبرئ خطابهما منها، ولكن يحتويهما داخل دوائر محددة بدقة وصرامة حتى إذا نفذ من أقطارهما تكفل بهما «الجنون»، وفي هذا الصدد لابد للسلطة من معرفة تملأ بها خطابها للقمي، والشفافة أن السلطة ليست - بحال من الأحوال - متبعية للمعرفة، كما أن المعرفة ليست - مطلقاً - من بين شرائع السلطة وانتشالاتها. إن المعرفة - أصلاً - نزوع إنساني أصيل ربما اعتبرناه غريزيًا وفقًا لفسولوجية الكائن الإنساني وميول رغبته، بل أكثر من هذا ربما نذهب إلى أن النزوع الغريزي للمعرفة جدد الإنسان هو الذي يؤسس قيمة الحرية في فهمه وجوده، وبهذا تصبح المعرفة، بما هي كذلك، نقضاً جذرياً للسلطة.. أية سلطة.. إن مسراج التناقض المأهول بين المعرفة والسلطة هو الذي يحرله الأخيرة لامتلاك خطاب ملء مغربي يخص أسرارها وأيقونولوجياتها، أي معنى «أين بالمعرفة مطلقاً» وإنما - نقض.

بالمعرفة التي تروج له وتسوغ ممارساته التعمية على كافة الخطابات المختلفة عه.

سبق القول إن السلطة لا يشغلها هم معرفي، ولا تأبه بإنتاجه، فهي مؤسسة، أو بالأحرى بذية بالمفهوم الكلاسيكي جداً لمصطلح البنية^(١٩)، وتناقض ما هو بنوي وما هو معرفي أكثر جذرية مما يمكن تخيله، وتكفي الإشارة إلى سناتيكية البنية ودينامية المعرفة، وهذا التناقض يشير إلى إمكانية الأول: إمكان اندراج المعرفة حين تفقد ديناميتها ضمن بنية خطاب السلطة، وذلك بفضل تأويل موسع لها وانتقاء جذرها، الثاني: تحول المعرفة نفسها إلى سلطة نورية متى حققت - لأي سبب من الأسباب - مطالبا عن فاعلها، وفي كلا الإمكانين نجد أن السلطة تلقني معرفية خطابها متى تحولت المعرفة من صيرورتها كفض غير مثله أو مطلق، أي مفتوح دوماً على إمكانات تطوره، إلى سلطة تحكم بالقاعين وتضبط إنتاجيه المعرفية.

وفي هذا السبيل فإننا نؤكد على أن صراع السلطة والمعرفة هو المستلزم عن العنف بالغة وتحويلها من ممارسة فردية حرة، أي إبداعية، إلى محض أداة لا تطوى على معبأها في ذاتها، وإنما ترتجى إلى توافقها مع خطاب السلطة لتمتلك هذا المعنى دائماً، أو تفقده - في حالة انعدامها - مرة واحدة وإلى الأبد.

وقد تطورت السلطة لأغراضها المباشرة جهازاً تمسكاً بمل وفقاً لآليات ثلاث، وتتحدد الآلية المشغلة بحسب طبيعة الخطاب وبخاصة وزمجي بما يطوى عليه من نهديات ومخاطر.

أولاً: آلية الاختواء:

وتقع على خطابات أو لمصوص تلتزم نفسها طواعية بشرط السلطة لإنتاج الخطاب

وقواعده، إنها لمصوص مسئلة باخغيارها، ومن ثم فهي للسلطة النموذجي المرشح لدخول ملكوت السلطة والتوظيف فيه لأداء أدوار دلالية تملأ القالب الشكلي الفارغ لخطاب السلطة. ومن خصائص هذا النمط أنه يحتذى ما هو سائد من تقاليد وقواعد بعد ادعاء عصمتها وحتى قداستها.

ثانياً: التأويل:

ويقع على خطابات أو لمصوص تقع في إغراء الاختلاقي شكلاً بينما لا تزال في قبضة السائد والمرتبط، فهي رهيبة تتناقض شكلها ومحورها إلى حد يفقدنا هويتها، ومن ثم ترشح لقيام علاقة تكافئية بينها وبين السلطة، لتضاهي السلطة الهورية المحرومة منها، وتصور شكلها لتضمه قديماً حدائياً على محذور خطابها، ولا يوتي هذا التكاثر ثمرته إلا عبر تأويل محل به السلطة التناقض بين تقاليدية المحذور وحدائية الشكل، كما الحل الأشهر في ثقافتنا العربية الذي عبر عنه شعار الجمع بين «الأصالة والمعاصرة».

والن كانت لمصوصن الآلية الأولى تهدب خطاب السلطة الفارغ محتواه، فإن لمصوص الآلية الثانية تهيب أفعده الشكلي، ومن ثم يسرى للسلطة خطابها شكلاً ومضموناً.

ثالثاً: التذبذ:

وفيها تمارس السلطة قسماً المادي المباشر إذ تروجه بنصوص أن خطابات تمتك من الكفاءة النصية ما يمنح تأويلها أو احترامها.. نص لا يظن وراءه في غضب قسماً، بل قتال سورة غضبه لحظة إنتاجه نفسها، متمكناً وعياً حاداً وعنفاً بطبيعة السلطة وعلاقتها المأهولة بالغة للموسسة، إنه نص يدفع السلطة دفعا إلى قسمة إما بالتحريم المأهول أو بالتجريم

المقدمات الغائبة

أو فردياً أو أيديولوجياً، فقد عُدَّ مسألة هامشية تابعة للبيئة أساساً..

كان هذا السعي للسؤال السلسلي أهم عوامل تكريس التعريف اللغوي للأدب خاصة أن الظلمة البنيوية قد امتدت لتغطي حقولاً معرفية أبعد من اللغة والأدب من قبيل الأنثروبولوجيا والسيكولوجيا والإستيمولوجيا فضلاً عن علم الاجتماع. وانسحبت البنيوية عن المقدمة التي شغلناها، غير أن تأثيراتها ظلت فاعلة، إن إيجاباً وإن سلباً، وظلت بعض مقولاتها ومفاهيمها صالحة للدخول في بناء المختلف عنها، والأهم أن تعريف الأدب والأدبية، أو للشعرية، ظل إما قائماً داخل اللغة محمداً عليها، وإما مسألة عميقة الجدوى تثير سفرية فلسفة الأدب واستجوابهم، كأنها إحدى المفردات الثقافية التي صارت في ذمة التاريخ. ويصل اليأس من التعريف وإشغاله حد قول (تيرى إيجلتون): «... حين استخدم كلمتي «الأدبي» و«الأدب».. أضعمها تحت علامة شطب غير منظورة، لأشير إلى أن هذين المصطلحين لهما صالحيْن تماماً، لكن لا نملك أفضل منهما»^(٢١)، وكل هذا الاختلاف الجذري في فهمه الأدب عائد إلى غياب المعنى، من جهة الإبداع والنظرية على السواء، عن هذه القضية.

ولا شك في أن ربط مفهوم الأدب بالنص الأدبي، أو ربطه بالنظرية الأدبية، في جميع عصور الأدب، يفت سبباً أصيلاً وراء ذلك الاختلاف، فهذا الربط يطلق الثابت بالشعور من جهة، ويفصل بين «الأدب» كممارسة من بقية الممارسات الفردية داخل المجتمع والتي لا تختلف عنها إلا نوعياً، من جهة أخرى.

الأدب - بذاته - ممارسة فردية (إدعاءً وتلقياً) قائمة بالقوة في التكوين الذهني

التي اكتسبت عليه - أي الأدب - من قبيل التأكيد على القيم الاجتماعية في الكلاسيكية، والتحول إلى العرف والانعكاسات الفردية في الرومانسية، ومروراً إلى الدعاية الأيديولوجية في الواقعية الاشتراكية. لقد تم الاحتفاظ من التعريفات القديمة للأدب بقيمة «الخيال» وحدها، فوجدنا ظلت تسند أدبية الأدب على الرغم من وطأة توظيفاته غير الأدبية. واتجهت هذه القيمة المخزنية في طبقة الممارسة الأدبية إلى «اللغة» محاولة استغلالها، ليس للنص الأدبي، وإنما للفقه الخاصة والمتميزة والاختلافية، وبكلمة: لغته الأدبية.

كسالت نظرية الأدب تعيش مأزقها المروزي المأزق الكلاسيكيات الأدبية للـ ما قبل حداثة، فقد افتتح (م. دي. سويس) القرن العشرين بشاطير فقه اللغة (الفيلولوجيا) داخل أطره اللغوية، ويمكن من شغل المساحة المتبقية والتي انسحب عنها هذا الفقه بدرى لغوي جديد هو «علم اللغة الحديث» يطلق عليه مصطلح «اللسانيات». ويغض النظر عن التحالقات التي تم رسمها بين علم اللغة والاقتصاد الرأسمالي تحديداً على خلفية طور الليبرالية المستبد من أطوار السلطة، بغض النظر عن هذا، فقد نحتت اللسانيات الحديثة عدداً كبيراً من الأساطير اللغوية، خاصة فيما يعنى الكلمة ومفهومها، فيما أسمى بـ «العلامة اللغوية» Linguistic Sign وعلاقتها الإيمائية أو السياقية ببروها من العلاقات، وتقتدر مدرسة تراج إيجازات (دي. سويس) فيلور «رومان جاكوبسون» - على وجه التحديد - مفهوماً للشعرية Poetic يستمر فيه النموذج للشكلاني الذي أسهم فيه من قبل. ويبدو مفهومه للشعرية أكثر اهتماماً بالعلاقات اللغوية والأنماط التي تنظمها، أما المعنى الذي كانت الكلاسيكيات السابقة أشد اهتماماً به اجتماعياً

القائري، ومن ثم يتم تلبية تماماً من دائرة الفرعية^(٢٢).

نحو مفهوم غير «النسي» للأدب:

إن التصانفر المعوي، بل التناهي، بين السلطة و«اللغة» يفرض على كل كلام يخشا أن يتمتع بفرادته - أي أصله كممارسة فردية حرة - وأن يملك خصوصيته، العمل على تحقيق منطوقه خارج المنظومة اللغوية - رمز - اجتماعية، المسماة: «لغة»، ولا يمكن هذا له إلا بتمرره من قرائن للبدالات اللغوية ذات التبع السلمي (الاقتصاد)، في ممارسة لا تستهدف أبعد من نفسها، فوجد هذا كليل بأن يلي بمقاصد المتكلم على فرديتها الأصلية.. ممارسة رأسمالها غير مطروح ليجود منها، وعملاتها لا تقاس إلى معايير خارجها. هنا تكون - بالليل والياقوتة - أمام مفهوم «الأدب»، أكثر الكلمات أو المصطلحات تعرضاً لحركة التاريخ وأشدّها حساسية لمواك المجتمع، ومن ثم فقد كانت - دوماً - أكثر المصطلحات وأشدّها عرضة لليس والإيهام، حتى اضرب عن محارلات تعريفه ونفعا لما سبق من تحاريف ورخصاً لتحصره في محتويات تعريف بعينه، وإذا كان للرفض الأول ما يبرره، فالرفض الثاني لا يعدو أن يكون عدم ثقة بتجريد مفهوم الأدب من نصوصه، الأمر الذي يؤدي إلى تكريس سلطة (أدبية) تمارس إكراهاتها الخاصة على الإبداع الأدبي ونصوصه معاً، فتوجه الأول ويتصامم الثاني. على أن أمر تعريف الأدب والاضراب عنه لا يخلو من آثار (المنعقدة) إن في الإبداع الأدبي، وإن في نظرية الأدب..

لقد كانت رمزية «بوللوي»، وتصارح للمذاهب الأدبية بعدها، وصولاً إلى شكلانية لغوية لا تلقى إلى أبعد من نصها بالا، تعديراً عن سأم حقيقي من الوظائف غير الأدبية

والنفسى لأفراد المجتمع جميعاً لنقدمون إليها/ فيها بفضل قلق وجودي لا يخلو منه فرد، بل يكاد يكون صيغة نفسية للكانن الإنساني، قلق وجودي تجاه العالم والمجتمع وحتى الذات من حيث مصورها فضلاً عن طموحاتها ومهموها، وكذلك - تماماً - الفن، بوجه عام..

وتتميز الممارسات الفنية، ومنها الأدب، بوسائلها وغاياتها، عن الممارسات العملية التي ترتبط بها، بشكل مباشر أو غير مباشر الممارسات الفكرية - فالإنهاء المعلى في النشاط الإنساني مرتبط بالواقع، ومسيار نجاحه في صحة روابطه به، وعائد هذا النجاح نقى إلى أقصى حد، غير أن لغة مسافة ليست هينة إطلائاً بين طموحات الإنسان وعائد ممارساته العملية عليه والتي تقتصر عن إشباع كل حاجاته ماديًا، كما تفشل - تماماً - في إشباع حاجات أخرى ليست - إطلائاً - مادية، في تلك المسافة تتولد نوعية مختلفة جذرياً من الممارسات، هي الممارسات الفنية عموماً والأدبية خصوصاً، حاملة آثار فشل الاتهام المعلى وقصره، هنا يفرد المبدع الفنان (الأديب) بقدرته على التعبير عن أزمة وجوده، وللمجتمع أو بقية الأفراد يكونون مهتئين بحكم شروطهم الواقعية لاستقبال هذا التعبير مهما بلغ من تصرف الخروج على الواقع وخرطه..

وبإنجاء المجتمع، أفراداً وليس مؤسسة، إلى إبداع واستقبال ممارسات غير عملية تكون تورطات «السلطة» مع خطاب تهديدي للشفها الأبنائية ونظائرها البديوي المثل، وأكثر الفنون تهديداً للسلطة فن «الأدب» أداة تحرره هي نفسها أداة تسلط السلطة: اللغة، ومن ثم يمكن - على ضوء ما سبق - تعريف الأدب باعتباره اتصالاً لغوياً خارج المؤسسة الد - رمز - اجتماعية، بشكل - على مستوييه:

الإرسال والاستقبال - منظومة «رمز - جمالية، قدرة على بناء خطابها الشخصي إذا صح التعبير.

٢ - عن شعرية اللغة:

أي كان الاستلاب الذي وقع على اللغة من قبل السلطة أو السلطات، ولما كان ما تتطوى عليه اللغة من إمكانات مهددة تتجاوز مفهوم الأداة إلى حد يكون معه إنتاج اللغة إنتاجاً للمعرفة، أي كان هذا وذلك فتعريف اللغة بأنها منظومة اتصالية يمتلك عددًا من المميزات صيقة الأثر في التعرف نفسه.

أولاً:

التعريف عام بشكل يحصى مفهوم اللغة من الاستلاب في دائرة خاصة قد تكون ممثلة لسلطة أو تتحول هي نفسها إلى سلطة.

ثانياً:

يدخل هذا التعرف الإنسان في صلب مفهوم اللغة، بما يمنع تهريره.

ثالثاً:

إن مصورية الاتصال في تعريف اللغة يفتحها على المنظومات الاتصالية الأخرى التي يمكن لغة أن تختفي بها..

إن قولنا منظومة اتصالية يعنى مجموعة من المبادئ الموزعة على عدد من المستويات توزيعاً يضمن تحقيق مقاصد المتكلمين، ولما كانت هذه المقاصد لا متناهية فإمكانات منظومة تحقيقها يجب أن تكون، هي الأخرى، غير متناهية.

وتتوزع اللغة كمنظومة اتصالية على مستويات ثلاثة:

١ - مستوى اللامات، إن اللامات اللغوية - مهما بلغت من الكثرة - متناهية،

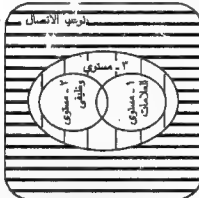
ومن ثم يجب أن تتطوى بنيتها على إمكان تجاوز وظيفتها/ وظائفها المتعارف عليها.

٢ - مستوى وظيفي، ويعنى دخول المقاصد الاتصالية على المستوى الأول، فتخرج من عزلتها وإنفرادها إلى تركيب رسالة ما، ويقوم به الطرف الأول: للمتل.

٣ - مستوى تأويلي، ويقوم به الطرف الثاني/ الأطراف من الاتصال.

وتقع المستويات الثلاثة داخل نموذج الاتصال السابق الذكر.

ثم تحيط بهذا النموذج نوعية الاتصال التي تمثل السياق الذي لتدرج فيه المستويات الثلاثة كما يندرج نموذج الاتصال فيه، ويوضح المخطط التالي ما سبقه له:



ي طرح النموذج السابق عدداً من المشكلات التي نوجزها في الملاحظات التالية: أولاً تتفاوت المستويات الثلاثة في طبيعة تحققها داخل كل من نوعية الاتصال ونموذجها.

ثانياً: المستويات الثلاثة متفارة فيما بينها من حيث علاقات بعضها ببعض

ثالثاً: يختلف موقع الذات وقطبها في كل مستوى من المستويات.

رابعاً: لا يطابق مستوى العلامة ومستوى الوظيفة وإنما يتكافأ.

خامساً: علاقة نوعية الاتصال بموضوعه غامضة إلى حد ما.

.. منحتف بهذه المشكلات. الملاحظات حتى حين، وتلفت إلى مشكلات أعم في دراسة عملية الاتصال، وهي مشكلات تنوزع على مستويات ثلاثة هي الأخرى: المستوى الأول: ويتعلق بالمشكلات اللغوية، حيث تتحدد المشكلة الأساسية.. هذا في كيفية نقل رموز الاتصال بصورة دقيقة وصحيحة. المستوى الثاني: وهو الفاس بـمشكلات المعاني، إذ كيف تقوم الرموز المنقولة بنقل المعاني المطلوبة إلى المتلقي بصورة دقيقة. والمستوى الثالث: ويتعلق بالآثار والنتائج المترتبة على الاتصال، حيث تتحدد المشكلة.. في كيفية تأثير المعاني المنقولة بفاعلية.. في الاتجاه المطلوب (٢٧) ننسح النظر عن الملامح اللغوية وعن صفات الدقة والشمسة في الاستشهاد السابق، وسنرى.. بالتالي.. أن مشكلات دراسة عملية الاتصال تتركز في العوامل الثلاثة الرئيسية في كل اتصال: مشكلات أداء خاصة بالمرسل، ومشكلات كفاءة خاصة بالرسالة، ومشكلات استقبال خاصة بالمتلقي، وسنرى بعد.. أن هذه المشكلات الثلاث تصحى ملاحظاتها السابقة جميعاً..

يوجه عام، أن مشكلات الأداء الخاصة بالمرسل تنتج عن صدم تطابق دلالاتي العلامة، والوظيفة، فالعلامة هي أكثر سمة وأشد احتصاا من الوظيفة التي يشترط فيها أن تكون محدودة ومحددة، ولا يمكن المرسل من السيطرة على العلامة إلا بأن يخلق من مجموع علامته التي اختارها نظاماً خاصاً برسائله يحفظها كمتكلمة سيميوطيقية، بحيث تفتي بسيميوطيقيا الرسالة عن سيميولوجيا اللغة (٢٨) فالمتكلم الرسالة سيميوطيقياً لا بد منه لعنيد للعلامة وفقاً لما يزداد منها من وظائف. هذا يدخل

جزء من مشكلات السخط السابق، أما المشكلات الخاصة بالمتلقي فتحتل بحركة عكسية لما حدث سابقاً أي بإعادة علامات الرسالة إلى النظام الذي تنتمي إليه، ومن ثم تأويل نظامها داخل الرسالة، وتكتمد مناخل التلقي فتجهدى كفاءة العلامة بشكل يفوق مقاصد المرسل أو وظيفة العلامة، وقادر على إنتاج الرسالة باعتبار هذه الإعادة محض إمكان للمعنى، وليست بحال من الأحوال حدوداً للمعنى، وهذا يفسر احتواء المستوى التأويلي لكل من المستوى العلامى وقا المرسل يتأول العلامات قبل اختيارها) والمستوى الوظيفي (التأويلي يقدم تأويلاته الخاصة للعلامة)، ومن ثم فالأول يوظف كلا من العلامة ووظيفتها، وحتى العلاقات القائمة بينهما.

على صوره من فعاليات التأويل في كل من عمليتي الإرسال والتلقي، يمكن النظر إلى الكفاءة الخاصة بالرسالة نفسها، فقل الزعم من تآويل المستوى العلامى والمستوى التأويلي في كلها، فإنها تظل طارئة على نوعية خاصة من المشكلات غير المتحدية (نظر) لارتهاـن مكوناتها (علاماتها) والعلاقات القائمة فيما بينها (نظام الرسالة) بزمجية لتلقيها أو استقبالها. بتعبير آخر فإن المرسل لا يلهى، بأية حال من الأحوال، فعالية العلامة بإنهائه رسالته، بقدر ما يحفزها للعمل بطريقة ملائمة لوظيفتها داخل هذه الرسالة، بطريقة ملائمة وفي الوقت نفسه غير محددة، وإن فالمرسل لا يصعب بنظم رسالته أكثر من الإشارة إلى أقوى احتمالات للعلامة دلالات، غير أنها إشارة غير مطمئة، وما طمأنينة المرسل إلا محض إيهام من العلامة، بينما تظل طارئة على كافة احتمالاتها..

مرة أخرى نعود، بشيء من التفصيل إلى اللغة كمنظومة اتصالية وإلى مستوياتها: العلامى والوظيفى والتأويلى.

أولاً: المستوى العلامى :

أن نقول علامة فهذا يعنى - مباشرة - الاتصال، وعلى الرغم من هذه العلاقات الرحمية فإن نوع العلامة يطررها للدخول في نظام خاص به، وقد تبلغ خصوصيته حد التجريد لتتأ من أية علاقة بالذات، وربما نذهب بالمتكلم إلى أن العلامة اللغوية قد بلغت من خصوصية نظامها للنوع إلى هذا الحد، الأمر الذى يمحذا - من أجل بحث سيميولوجى منصف - إلى البدايات حيث لادهاة إلا مطروحة للمسألة..

.. مما لاشك فيه أن الإنسان قد توصل مع غيره: بشرًا وكائنات وأشياء، من قبل أن يتمكن تشأ من جهازه اللغوى ممارسة ومعرفة على السواء، ولأنه لم يكن يتواصل لغوياً فلم يكن ثمة شرط على الطرف الآخر، لا نوعاً ولا حتى كفاءة، وبالتالي فقد كان العالم بكافة ما فيه مطروحاً لتقييم الإنسان معه لأواصل علمياً لاشك أنه كان بتأنيق، وكان في الوقت نفسه محمياً إلى أبعد مدى. وكان هذا الاتصال البدائى الحميمى هو فاعل أول خبرة للإنسان بعالمه، استجلى من خلالها ذقائق شعوره وأسرار لاشعوره، مستقماً على العالم مجموعة من المعارف التي لم تكن أبداً له، وكان هذا جميعه؛ الاتصال والخبرة والمعنى بمثابة أنوية للتفكير الأسطورى بالعالم انتظرت إطلالة الأصوات اللغوية فالتكلمات من الكلام لتقبس بهم وتتخصب بإمكاناتهم، وإذا بصقيفة لاسحل المرء فيها وهي أن بين اللغة والأسطورة قرابة قريبة، فعلاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة، وتوازنها أمر واضح، حتى ليحصل أن تفرق إحداهما عن الأخرى، (٢٩) وفي المراحل الأكثر تقدماً من الحضارة الإنسانية والتى أصبحت فيها الأسطورة والتفكير الأسطورى من مجال الفن إلى العالم، لجد

اللغة، فتتكرر أشكالاً أخرى لتستمر طارئة على قدرة تغيير للعالم، تتجلى هذه الأشكال في الحكمة الكبرى أو السحر، فبِهِ تتضمن كل حركة سحرية جملة، ذلك أن فيها دائماً حداً أدنى من التمثل يتم التعبير فيها عن طبيعة الطقس وهوايته، وذلك في لغة داخلية، (٢٥) لغة يحاول التحكم بها لكي يستعمل فيها السلطة الأسرية لك، وكن، (٢٦) شيء ما في اللغة يعقّن دعوى الأسطورة والسحر، هذا الشيء منطلق عليه قوة الكلمات Power the Words.

إننا بالحديث عن قوة الكلمات نكون داخل مفهوم العلامة وخارجه في الوقت نفسه، فالعلامة اللغوية Linguistic Sign تشير بذاتها إلى مظهر من مظاهر هذه القوة بما بين طرفيها من علاقة متعسفة، فهذه العلاقة المتعسفة كثيراً ما أعمل النظر فيها باعتبارها بديهية، وكثيراً ما أسوء فهمها.

بداية ليس في «اللغة، الطبيعية» (وأنمظ بشدة على هذا الوصف) ما يمكن أن يسمى بداءة أو مسلمات - Axioms، فلا لغة بلا ناطق، وهذا الارتباط بينهما من التبدى ظاهرة مستقلة ينظم النظر العقلي مغولاتها بداءة ومقدمات ونتاج، أو علل ومطلوبات، إلى آخر أدوات المنطق. هذا إضافة إلى أن العلاقة المتعسفة تعد من أقوى ما يمكن أن يوجد بين طرفين أو عنصرين من علاقة. فلن أن العلاقة بين «الدال» «المسمّل»، والدعلول/ الممثل، كانت مستندة إلى سبب أو علة داخلية أو خارجية، لكان من الممكن عقلاً تأويلها ومن ثم تبديلها للحصول على علة أشد إقناعاً للمتكلم/ المستمعين كلما تطور استخدام اللغة. أما اندماج العلة فيحرمنا نحن المتكلمين من مسألة وحدات لغتنا المعجمية

فتتبدل بالفعل وكأنها بداءة، الأمر الذي ييسر إقامة البدايات اللغوية في المستويات الأعلى والأكثر تعقيداً بطائفة..

إن التعسف أو الاعتباط بين طرفي العلامة اللغوية وشبه الحتمية غير المبررة، ومن هنا قوة للعلامة داخلياً، أما خارج العلامة فإن أية علامة - لغوية كانت أو غير لغوية - لا تتداول، فيما بين مستعملاتها، بالبراءة التي توهمنا بها، إذ إنها تصد إلى ذكورة غير محددة البدايات وتتفكك تاريخياً دلالاتها غير متحين الأبعاد، وهذا مظهر آخر من مظاهر قوتها، ولكنه يعمل على طرفي نقبض لعمل المظهر السابق، فبينما تعمل العلاقة التعسفية على تثبيت «دال» ما لا مدلول، ما أو لعدة مدلولات، نجد ذكورة العلامة وتاريخها تخلق هذا التثبيت لتراكم على أحد طرفي العلامة، الدال أو المدلول، مجموعات متقوسة، وربما متناقضة، من الدوال أو المدلولات، وهكذا يتم اختراق للتثبيت السابق، وتصبح قوة العلامة كاملة فيما يمكن أن تستحضره من تاريخها.

ويظل أمر اللغويين أو مظهرى القوة السابقين نموذجاً وإنجاز فعل الكلام نفسه وخياراته تقييداً أو ترويحاً، دون أن يعنى إنجاز الكلام وفقاً لوهيد من هذين المظهرين إلغاء للأخر، فالمظهر الآخر يظل كامناً في العلامة وقادراً على الاشتغال في الكلام، أو بتعبير أدق من لإنجاجة الكلام الدلالية، ولكنها قدرة مرهونة بالآليات التقنى أو الاستقبال التي متى تمكنت من تحفيزها بدأت في العمل في السياق اللكى للكلام بشكل أكثر إحداثاً مما كانت طبيعة الكلام نفسه ترحي به.

نحن - إذن - في مواجهة اللغة لسنا محددين وحدودها، فأنتمالها - أفعال اللغة - تلعب بالسحر وتنبه الأسطورة، فاللغة - أية لغة - تحمل في كفاية مستوياتها صورة نصورية متكاملة للكون غالباً ومشوهة، مثلها

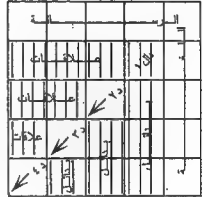
مثل الأسطورة، وأيمناً قساية لغة - في استدعائها مفاهيم أصولها ودلالات صيغها ومعاني جعلها - تعمل عمل السحر، وإن هذا وذلك عالمة، بشكل ما من الأشكال، إلى أن حاجة الإنسان الأول إلى كل من السحر والأسطورة كانت أشد إلحاحاً بحيث تطور الاثنان أسرع مما أمكن للغة أن تفعل، ومن ثم رقت للغة في تشكيلها كلا الاثنين، مشكلة منهما ومن طبيعتها هي مشغولة لا شعورية متشابكة وبالقوة التعقيد قادرة على استيعاب المعقول وهائلة غير المعقول والنقيض على المخيل، وهذه الكفاءة تعود - في زعمي - إلى التساوت الزماني في تطور ممارسات الإنسان الذهنية خصوصاً هذا أولاً، وثانياً إلى تجاوز اللغة كنظام ميسمولوجي، وأنظمة ميسمولوجية أخرى، تمكنت الأولى نظراً لقابليتها الفائقة للتطور من استيعابها.

إن من أهم خصائص اللغة هذه القابلية على احتواء أنظمة العلامات الأخرى في أدنى المستويات اللغوية: مستوى العلامة، ونظرة واحدة إلى الحقل العركي في معجم لغوي تطلقنا إلى أي مدى تمكنت اللغة من اقتناص «الجسد، داخل أصولها،

كل ما سبق يشير إلى كفاءة الدال اللغوي مفرداً، وهي كفاءة شعرية فيما يبدو (٢٧)، ما معنا خارج إمكان تحديد مدلول الدال بدقة. بمعنى أن قدرة «الدوال» اللغوية، بوجه عام، على الانتماء في سلاسل من العلاقات بإمكانها - وحدها - تحديد قواعد الاستعمال للمستوى الوظيفي..

ويمكن تمثيل المعجم (مخزن الدوال) بصفحة بيانية خطوطها الأفقية تمثل إمكانات التراكيب التي تفتحها بشكل ما من الأشكال الخطوط الرأسية التي تمثل إمكانات الاستبدال، أو سلاسل العلاقات التي سبقت الإشارة إليها:

المقدمات الغائبة



إن محور العلاقات الأفقي محكوم إلى حد بعيد، ليس - فقط أو أولاً - بتواعد التركيب، وإنما هو أكثر ارتباطاً إلى محور للدلائل الرأسى، فاختيار مفردتين/ دالتين من قبيل: «شمس، وجثة» سوف يورط تلك الأفراد في كيفية اختيار ما يلائم الاثنين من علاقة ولا يسهل أمام هذا الاختيار إلا العودة مرة أخرى إلى محور الدلائل لقراءة علاقات الفولاب لكل من الدالتين ربما ينتقد خطأ ولو كان شاحباً يورط تعلقهما، أى يبرر علاقات الحضور الساقية بينهما، دون أن يتمكن تماماً من إلقاء أو سحب عدم اللامعة بين الدالتين، إن السياق، فى الحالة هذه، يحاول أن يحفظ للدال للفرى استقلالية عمله منفرداً ولو كان داخل تركيب، الأمر الذى يفتح على ما أسماه «ديريدا» - «التأجيل والاختلال»^(٢٨)، حيث تكون إحدى أهم فعاليات اللغوى العودة - أيضاً - إلى محور الدلائل ولكن - هذه المرة - على ضوء العلاقة الساقية فى محور التركيب، حيث سيكتشف ولابد «الدال» الثالث المسكوت عنه.

يمكننا - بالمعنى تام - أن نضع الكلام السابق عن «الدال» مفهوماً علامياً لـ «شعرية» المصطلح: Poetic، لأنه ما يزال يفتقر إلى أساس على قدر بالغ من الأهمية، هو المقصدية: - Intentionality فلاختيار

يخص «المرسل» وإذا كان التركيب يدخل على هذه الخصوصية عصباً آخر هو قواعد اللغة. فإن مقصدية المرسل فى «الشعرية» هى التى تورط قواعد اللغة كما تورط المتلقى. فما هى هذه المقصدية؟

يقدم محمد مفتاح تحريفاً «للمقصدية» تدين منه مركزية مفهوم الاتصال فيه، يقول مفتاح: «المقصدية: أى ذات - (نتجته إلى) - موضوع. بمعنى أن هناك توقفاً ونزوعاً من الذات نحو الحصول على موضوع ذى قيمة، فهى - (أى المقصدية) - بهذا المفهوم أساس كل عمل وفعل وتفاعل، وهى شرط ضرورى لوجود أية عملية سيمبوطيقية. فالدالت لا تحصل على موضوعها إلا بحركة ما.. وتضمن هذه الحركة أطراف نزاع.. ومهما يكن من أمر فهناك تفاعل يجرى فى فضاء - زمان محولين، ويتحقق - (أى للتفاعل) - فهما عبر العلامات اللغوية»^(٢٩)، ويضيف فى موضع آخر من المرجع نفسه، أى تحت رطاةً لتشفالاته نفسها: «إن المقصدية.. قد تتضائل أو تخفى فى بعض المرافق الخطابية»^(٣٠)، وذلك على التبادل بين طرفي الخطاب/ التواصل فكما زادت مقصدية المرسل تتضائل تماماً مقصدية المستقبل، وبالمعنى فضائل المقصدية الأولى يضاعف المقصدية الثانية، وهذا ملصق على درجة بالغة من الأهمية فيما نحن بصدد وكما ستبين لاحقاً.

والمقصدية ما دامت محنية - بقصد ذات ما موضوعاً ما - لها مفهومها الفلسفى، أى غير السيمبوطيغى، فهى «تقل صلب الفيدوميدولوجيا»^(٣١)، أو الظاهرانية، إنها - فى جوهرها - «محاولات لتحقيق اتصالنا بالعالم الخارجى (أو الدلتى)، وإقامة جسر يربط بهذا دلتى العالم.. إن أشياء أو موضوعات العالم ليست منفصلة عن الذات الواعية، وإن العالم لا يمكن أن يحيا مستقلاً

عن الوعى.. والوعى يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعاته، فهو - دائماً - متجه نحو موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله المقصدية»^(٣٢).

تأسيساً على ما سبق يمكننا أن نرى فى الرسالة اللغوية مقصدين شمشاذتين، الأولى «مقصدية المرسل»، وتطابق المفهوم الفلسفى السابق، حيث الرسالة اللغوية هى مقصدية وعى مرسل متجه إلى موضوع من تلك من زيادة المقصدية وتضليلها له سماته التى تلعب المستوى العلامى من الاتصال للفرى، لزيادة المقصدية تملئ - مباشرة - قهر اللغة على إنتاج مطابق تماماً لنتاج تفاعل وهى الذات بالعالم، ومن ثم تقيم كفاءة العلامة للفرى على الانفتاح على تاريخها واستدعاء ذاكرتها.

أما الثانية فهى: «مقصدية المستقبل» وهى ظاهرة وعى من نوع آخر، إنه وعى بالغة عموماً (اللغة هذا موضوع وعى) وفى علاقة الرسالة اللغوية بها خصوصاً، وتلك المقصدية متأثرة شاملاً بالأولى كما سبق القول فحين تزيد مقصدية المرسل تكون فى مواجهة علامة لفرى مقهورة على وظيفة أحادية، وهنا تنحصر مقصدية المرسل إليه فى إعادة إنتاج وعى المرسل بموضوعه. وفى حالة تضال مقصدية المرسل يصبح موضوع وعيه فى ذمة اللغة، وهذا تعمل مقصدية المرسل إليه على إنتاجه. وذلك للمرة الأولى، وما لاشك فيه أن العلامة للفرى، فى هذه الحالة، ستعمل بكامل كفاءتها ذاكراً وتاريخاً.

إن العلامة للفرى ومفهومها الذى تطرحه الرسالة نفسها سيكون هو الفارق الحاسم بين المقصدين الشمشاذتين هاتين. على ضوء ما سبق فإن شعرية اللغة يمكن

ب: المستقبل :

ليس استقبال «رسالة» ما، أيًا كان نوعها، محض فعل سلبي، كما توحي الكلمة التي أُنصِط عليها بشدة: الاستقبال، وعلى مرادفها: التلقي، فمفهوم الاتكين يؤكد على قاعدية الطرف الثاني من الاتصال اللغوي، فعالية مكافحة لفاعلية الطرف الأول: المرسل، فقط تختلف الوضعية باختلاف الوظيفة.. فإننا نحتاج المعنى مكافئاً شاملاً لإنتاج الرسالة، ولا وجود ماديًا لمقصدية المرسل اللهم ماضية الرسالة منها..

إن الرسالة لاتوجه إلى المستقبل، بل - على العكس - يوجهه المستقبل لنفسه إلى الرسالة، وهذه نقطة على قدر بالغ الأهمية لاستقبال رسالة بعينها من بين الرسائل، كافة، إذن مقصدية المستقبل لدخل اللغة أولاً وفي إطار من تقاليد خاصة بنوع الرسالة ثانيًا، ومن علاقة هذه المقصدية باللغة تتطور رؤية للعالم خاصة به يتوجه بها إلى «الرسالة» لينتج معناها، وهو ما أسميناه «الرعي الطماني باللغة» فالمستقبل - بتعبير آخر - ينتج العالم وإننتاجه معنى الرسالة..

ولإننتاج معنى الرسالة تكتمل رسالية الرسالة إذا صح للنسب إليها، فمجرد صياغة «المرسل» لغة خاصة بموضوع يقصده ليس كافية لومض تلك اللغة بأنها «رسالة»، وإنما لابد من «مستقبل» يمتص تلك الصياغة معناها، لئلا تضيع استحقاق ذلك الوصف.

أما حين تكون بصدد «رسالة جمالية» فالكلام السابق وأخذ معني أكثر تفصيلاً - فيما يعنى مقصدية كل من «المرسل» و«المستقبل» على وجه التحديد..

إن مقصدية المرسل - في حالة الرسالة الجمالية - لاتكون متعلقة بموضوع، أو موضوعة Theme، وإنما تقع - أساساً - على تقاليد فنية، الأمر الذي يجعل موضوعه

كل هذا يفرض إعادة النظر في بداية العلامة الجمالية لتأسيس فيها من العلامة اللغوية الخالصة. وما سبق في المستوى العلامى ولنعدنا إلى أهمية تشرح نموذج الاتصال على ضوء جمالية العلامة أولاً، ومقصدية كل من المرسل والمستقبل ثانيًا.



بوجه المخطط السابق بالتمديد البنائى قياساً على نموذج الاتصال، غير أن ذلك للتمديد ليس أكثر من شرح لمعاملات هذا النموذج الذى لا يظهر - إطلاقاً - تحايلاً لوضعية المرسل والمستقبل بالنسبة لكل من العالمين: الرمضى اللغوى والواقعى على خلفية «الرسالة» نفسها..

أ - المرسل :

من الجديهي القول إن المرسل غارق تماماً - مثله مثل المستقبل - فى عالمي الرموز (اللغة)، والوقائع (الواقع)، غير أن وظيفة المرسل تقيم اتصالاً أولياً بالعالم (الواقع) على خلفية موضوع رسالته المتضمن فى «مقصديته»، وتماثل مقصدية المرسل والواقع توجه بفعاليته إلى «اللغة» بوجه عام، ليستنفذ منها ما يمكنه، بكفاءة مرضية، أن يمثل - رمزياً - للعلاقة: مقصدية - عالم واقعي، أو - بتعبير آخر - ما يمكنه أن يصوغ «الرسالة» التى يقصدها المرسل والتى نعرفها بأنها: «دعى لغوى بالعالم».

مقارنتها - على الأقل فى هذا المستوى - باعتبارها: إطلاق إمكانات العلامة اللغوية من مقصدية المرسل، وبالتالى تحويل عملية استقبالها إلى عملية مسطقة semiolization وهذا القادرة على تحويل مجموع العلامات اللغوية فى نص ما إلى رسالة بالفعل.... إن النص الأدبى ليس رسالة اللهم إلا بالقوة، وقطع استقبال هذا النص هو الذى يحوله إلى رسالة بالفعل، ويقيم - من ثم - نموذج اتصال على قدر كبير من التمييز هو «الاتصال الجمالى».

ثانياً: المستوى الوظيفى

إن كون الاتصال - فى الأدب - اتصالاً جمالياً يطبع بصفته العلامات اللغوية معيذاً لها من العلامات اللغوية الخالصة بخصائص ثلاث:

- 1 - العلامة الجمالية تعدد من مجال اشتغال الأنسوية وتجزئتها.
- 2 - العلامة الجمالية لاتفرق بين علامة لغوية وأخرى من نظام سيميوطيقى مفاهيمى ومن ثم فهى تستفيد من الأنظمة السيميوطيقية كافة بلا أدنى فرق فيما بينها، اللهم إلا مدى ما تسهم به هذه الأنظمة فى تأسيس كيرونة العلامة الجمالية، إذا صح التعبير.
- 3 - العلامة الجمالية - كما تعدد عن الأنسوية وتجاوز حدود اللغة - لاتقف عند حدود الاتصال اللغوى، وإنما تقدر نموذجاً خاصاً بها لاتصال «المرسل» بـ «المستقبل» عبر «الرسالة» ورسالتها، ورسايقها، وقناة اتصالها، كما توظف بالحدس عناصر التشريح، لتدرج فى بداية الرسالة نفسها بما يضمنها للمقصدية، وأيضاً - أو أخيراً - تخلف فى فضائها مساحة سيميوطيقية لاشتغال التقصيد المترددة أو الـ Feed Back على الرسالة.

ثالثاً: المستوى التأويلي:

الأصل في «العلامة» أنها مقلدة قصدية ذاتية أو داخلية تكتمل في اتجاه كل من الممثل والممثل إلى «موضوع» ما، ومثل هذه القصدية للحد الأدنى من الاتصال بين «الممثل» والمستقبل، وهو حد يتضاعف إلى ما لا نهاية يتضاعف أنواع الاتصال وتأريخه، وقد سمي «ت. س. بيرس» ذلك الحد الأدنى من الاتصال باسم «مركز الممثل» (٣٢)، وهذه القصدية/المركز الكافية في بنية العلامة نفسها وحدها المستولة عن الوظيفة السيميوطيقية التي تبرز في لسق الاتصال، وهي المستولة عن فعالية العلامة ببنائها، من جهة، وعلاقتها مع سواها من جهة أخرى....

وجمالية «العلامة» تبنى محور ذلك المسمى: مركز الممثل وإطلاق القصدية الاتصالية الممثل في قضاء عنصرى بنية العلامة الآخرين: الممثل والموضوع، وإطلاق قصدية الممثل الاتصالية يعنى طرح العلامة لعدد لانهائي من الاحتمالات العلائقية بداخل المرسل: بالعلامات الأخرى، ويخارج المرسل: بالعالم، الأمر الذي يجعل «التأويل» ضرورة تفرضها جمالية المرسل وعلاماته.

بداية قبان للتأويل مصطلح قضويته الأساسية في معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصاً تاريخياً (أو) نصاً فنياً.. والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (أو) الناقد في حالة النص الأدبي بالنص. هذا التركيز على علاقة المفسر بالنص هو نقطة انبهد والقضية الملحة عدد فلسفة الهرميوطيقا، (٣٤). بهذا الفهم تكون للمعلية للتأويلية خاصة بالطرف الآخر من الاتصال: المستقبل، فالمفسر ليس أكثر من مستقبل

الرسالة محض وسيلة لإنتاج / تأسيس تلك التقاليد، داخل الاتصال الفعوى بين الغاية والوسيلة. من حيث الموضوعية بخاصة والجمالية خاصة، وهذا للتبادل يمرض الموضوعية للمفوض، ليس في التعبير الفعوى عنها فحسب، وإنما أصلاً. بالنسبة للممثل نفسه، وهو مفوض له أثر الحاسم على لغة الرسالة أسلوبياً وبديوياً.

إن مقصدية المرسل غير الواضحة تقيم علاقة بالعالم (الواقع) ذات أثر تفويضى على بنية، فالرؤية غامضة والاختيار لايمتلك، مسرعاته، غير أن الاثنين: الرؤية والاختيار قائمان، وإنهاء طرفي العلاقة مقصدية - عالم، بهذه الكيفية إلى اللغة يعنى - أول ما يعنى - تفكيك أبنيها التي أفترها السلطة للتواصل الفعوى، فتدفع «اللغة» - كمحض علامات - إلى تعريض ما تم تفويضه في العالم وتفكيكه من أبنية لغوية، وهكذا نصل إلى تعدد أولى للرمالة الجمالية وهي كرتها: علامات محسنة، لأقصى ما يمكن من تصنيف، لكى تشكل نظامها السيميوطيقى الخاص.

أما مقصدية المستقبل فإنها محترقة - بداية - في غموض الأمر الذى يدفعها - تماماً - إلى داخل اللغة مسألة إياها عن إمكانيتها الخاصة في بدء ذاتها بذاتها، وتوجه هذه العلاقة - مقصدية - لغة إلى «العالم» لتفكك، هي الأخرى، أبنيها لتسادة، مكتبة معنى الرسالة خارج علاقتها بالعالم بذاتها، أى سطحياً، هكذا يضيف المستقبل إلى حرية علامات الرسالة، ويحاول نظامها الخاص والمستقبل، منتجاً معانها داخل هذا النظام.

إن العلامة، داخل الرسالة الجمالية، تشكل وجوداً فانياً للعالم الواقع مبدعاً لعالم جمالى ليس بالإمكان تكراره على وجه الإطلاق، إن في رسالة جمالية أخرى، أوفى نطق استيفان آخر للرسالة الجمالية نفسها.

نوعى للنص، بل إن أى مستقبل يعمل، بصورة ما من الصور على تأويل النص، وإن اقتضد إلى رؤية واضحة وإجراءات محددة لما يقوم به، وأغلب الظن أن تأويله يملك تأويل لا شعورياً غير موعى به..

ما يهمن أن نسق الاتصال أو نموذج ما زال قائماً داخل العملية الأخيرة - التأويلية - التي بها تكتمل إرسالية الرسالة. ولئن كان المرسل قد صاغ رسالته بشكل لا يميز فيه وعيه من لارويه، إذا كانت اللغة قد تربطت في هذه الصياغة، فإنه لا يمكن للتأويل والفهم السعد بنائهما من قبل التأويلية أن يربطاً بظروا راعية.. فإنه لا بد لتحليلهما السمعق من أن تكلف هيمنة «اللاعى»؛ فكل شيء ابتداء من القواعد وصولاً إلى الحركة الدلالية يتخلت من رقابته، (٣٥)، وهكذا، فلكى تكون مؤهلين للقيام بتأويل ناجح، يجب أن «تتصور التحليلات التأويلية بمثابة إعادة بناء لمعطيات غير راعية» (٣٦)، قام بها «الممثل» وضمتها «لغة» الرسالة، وعلى «المستقبل» أن يقوم بتأويل فرويدى - وصف من باب المجاز ليس أكثر. لهذه اللغة لمتك استحقاق مصطلح «رسالة»

ليس فيما سبق أى تبن على اللغة عموماً، فاللغة - بذاتها - غير منتجة للمعنى، بل إن إنتاجية هذا المعنى - وظيفية منذ لغوية، إن اللغة مجهزة من الأعراف والقوانين المنتظمة لواقع الكلام/ الرسائل، والكلام - في المثل الأول - هو: فاعل أو ذات + فعل فعوى، بتجوير آخر إله موضوع الذات - وهو عنصر غير فعوى (إطلاقاً داخل النظام للففعوى، هذا العنصر يترك نظام اللغة ويضطره إلى الانضمام وفقاً لمقاصد الذات وليس حسب بديه.. وينتج المعنى ..

إن للرؤية للسابقة لاتخلو - كما هو واضح - من مضاطر الاصطدام بتأويل معرفتنا

بالغة، وهي مخاطر نقصد إليها ونتفياها، ففي زمننا أن المعرفة النغوية محرومة من نعمة الذبابة مطلقاً، ولكن يصح أن نلحق عليها - بحق - مصطلح «معرفة» يجب أن يعاد امتحان ثوابتها حين تتهددها متغيرات الفكر في العقول الأمن بها رحما.

إن خضوع النظام اللغوي لمقاصد الذات يومه بإنتاج المعنى، بينما الحقيقة أن نظام اللغة يمدد تنظيم ذاته داخل «الرسالة» التي تصنع صياغتها الذات. الحقيقة أن أية رسالة ليست أكثر من نظام لغوي مختزل تمكن من إعادة تنظيم ذاته على ضوء التحولات التي أجرتها «الذات» المرسل عليه. أما إنتاجية المعنى، فسلا تخص الذات المرسل، ولا الرسالة نفسها قادرة عليه، إن تلك الإنتاجية وظرفية ذات أخرى تقوم باستقبال الرسالة وقراءتها وتأويل علاقاتها باللغة: النظام الأكبر والتاريخ والذات عموماً، أما علاقتها أي الرسالة - باللغة - فتخصص جدولى الاستبدال والتكريب وما تتلفح دوال الرسالة عليه من دوال أخرى تؤسس ليس لأحادية المعنى ولكن لاختلافه - حسب ديريديا، - وأما علاقتها بالتاريخ فإن في كل دال ما يشبه الطبقات الجيولوجية التي لا يمكن الدال - بل لا يريد - للتلف منها، وأكثر من هذا لا يدل الدال إلا بفضل تلك الطبقات، ولا يسلس للذات مفوده إلا بفضل تضمه لها. وأما علاقتها أي الرسالة - بالذات، فعمما لاشك فيه أن صعوبة حصول التكاثر الإنساني من مجرد كونه كائناً إلى ذات مثلك رعيماً بذاتها وبمعالمها قد اعتمد إلى حد كبير، ليس على اللغة كما هو شائع، وإنما على الكلام هذا الفلح الفردي الحر..

هكذا تقع الرسالة في شرك محققد الخيوط، محتاطة على ظاهرها وباطنها عديد من المؤثرات القاطعة فيها من لغة وتاريخ وحتى فلسفة وأندرويدولوجيا، ويصيح

للمعنى، معنى الرسالة - وفقاً لهذه الرؤية - مجرد تأويل خاص بمستقبل متحين في شروط إمكانية ومعرفة محددة، وتبغى الرسالة طارئة على كفاءة محدشة وقابلية مغيرة للحرية لاحفراء مقاصد المرسل وتأويل المستقبل، والاتساع عنهما مفتوحة على احتمالات الأتى.

هكذا، وتأويل المستقبل، تمتلك الرسالة احتمال معطى، فحسب - بحق - رسالة مكتملة.

ومما لاشك فيه أن النص الأدبي هو أوج «الرسائل» النغوية إلى مثل ذلك التأويل نظراً للطبيعة الخاصة التي سبق الحديث عنها لملاحظات. ■

هوامش

- ١ - على عبد الواحد - والى: نشأة اللغة - نهضة مصر - للقاهرة دت - ص: ٢٩.
- ٢ - رولان بارت: درس السيميولوجيا - ت: ع. بنجد للمالى - ترقال - الدار البيضاء - ط ٢: ١٩٩٢ - ص: ١٢.
- ٣ - رولان بارت: درس السيميولوجيا - ص: ١٢.
- ٤ - بيير بورديو: الترمز والسلطة - ت: ع. بنجد للمالى - ترقال - الدار البيضاء - ط ٢: ١٩٩٠ - ص: ٦٣.
- ٥ - بيير بورديو: الترمز والسلطة - ص: ٦٤.
- ٦ - بيير بورديو: الترمز والسلطة - ص: ٦٦.
- ٧ - بيير بورديو: الترمز والسلطة - ص: ٦٧.
- ٨ - ف. دى سوسير: علم اللغة العام - ت: د/ رينال يوسف عسزل - دار الفوصل - الفوصل - ط ٢: ١٩٨٨ - ص: ٢٦.
- ٩ - ف. دى سوسير: علم اللغة العام - ت: ١٠ - يقول واحد من أهم فلاسفة لأرسامالية الكونية (لغزول الأرسامالي للذات): «إن المعنى المعقود للأصل اللاتيني لكلمة: «طبيعى» كذلك الأصل اليوناني لفرافها مشتق من الأصل نصف أنراها من القصور، بحيث... سركين من السطحي أن نصف أى شىء يضم تقاليا، ولم يكن مخططا بشكل يعتمد بواسطة عقل ما بأنه طبيعى، وبهذا

الصحى فإن تقاليدها وأخلاقياتها (الأرسامالية) التي تطورت تقاليدها هي أشباه طبيعية تماماً وليست استطاعية (أى ثقافية)، وسوف يرد من الماناب أن نلحق على مثل تلك التواعد التقيدية (بمعنى الاقتصاد الأرسامالي) اسم: «قانون طبيعى» - ف. أ. هالك - للفرز القائل... أخطاء الاشتراكية - ت: محمد مصطفى غليم - دار الشرق - القاهرة - ط ١: ١٩٩٣ - ص: ١٧١ - العهد الأندرويدجى في الكلام السابق بغير حاجة إلى تعليق من جانبنا، وما لوردها أن تدليلا على زعم كل أندرويدجيا أن نظامها الذى يترجمه نظام طبيعى وليس تقاليا.

١١ - مدين أنا لاتنصادى المصرى د. رمزي زكى بصفة التويرالوجية المستخدمة هنا، ولكنه في كتاب له بعنوان «التويرالوجية المستهدفة» دار سينا - القاهرة - ط ١: ١٩٩٣.

١٢ - ف. دى سوسير: علم اللغة العام - ص: ١٣٧.

١٣ - رولان بارت: مبادىء في علم الأولة - ت: محمد بكى - دار قرطبة - الدار البيضاء - ١٩٨٦ - ص: ٨٨.

١٤ - ف. أ. هالك - للفرز الثالث - ص: ٩٦.

١٥ - هيريت ماركيز - الإنسان ذو البعد الواحد - ت: جرج طرابوشى - دار الآداب - بيروت - ط ٣: ١٩٨٨ - ص: ١٢٤.

١٦ - هيريت ماركيز - الإنسان ذو البعد الواحد - ص: ١٢٩.

١٧ - ميشال فوكو: جغرافيا المعرفة - ت: ع. بنجد للمالى وأحمد السطحي - ترقال - الدار البيضاء - ط ١: ١٩٨٨ - ص: ٦٤.

١٨ - جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف - ت: كاظم جهاد - ترقال - الدار البيضاء - ط ١: ١٩٨٨ - ص: ١٤٥ - بصرف.

١٩ - جان بولجيه - اللغوية - ت: عارف فومنة وشير أبروى - منشورات صويط - بيروت - ط ٣: ١٩٨٢ - ص: ٨٠ إلى ٨١.

٢٠ - راجع في قمع السلطة للغطاب ولذاجحة: محمد فكرى الجزار - سنايات الاختلاف - مجلة: القل الشمعى - القاهرة - المحدث الدانى مارس - ١٩٩٤.

٢١ - إيزري إيجتون - مقدمة في نظرية الأدب - ص: ٣٣.

المقدمات الخاتمة

- ٣٢ - عبد الفتاح عبد النبي - تكلرولوجيا الاتصال والثقافة - العربي للفكر - القاهرة - ١٩٩٠ - ص: ٣٤.
- ٣٣ - راجع في الفرق بين السيورولوجيا والسيورولوجيا: سوزا تاسم ونصير أبو زيد - مدخل إلى علم الاتصالات - دار إيلياس - القاهرة - ١٩٩٠ - ص: ٣٥٢، ٣٥١.
- ٣٤ - إزميت كامسور - مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية - ت: إسماعيل عباس - دار الأندلس - بيروت - دت - ص: ١٩٨١.
- ٣٥ - تاليفان فودوريف - بعض التأملات العامة في السحر - ت: محمد سليم - مجلة: المغرب والفكر العالمي - العدد: ١٣، ١٤ - مركز الإنماء القومي - بيروت - ربيع ١٩٩١ - ص: ١٣٤.
- ٣٦ - جان بران - الرمز والسحر - ت: فريدريك مركز الإنماء القومي - المرجع نفسه - ص: ١٧٨.
- ٣٧ - إن العلاقة بين الدال مخدوك وبين الشعرية، ماضيا - في الأثنين - خارج التحدود ودخل الاحتمال، دلت رولان بارت إلى وصف الشعر الحديث وصفاً معجمياً، راجع: رولان بارت - الكتابة في درجة للسفر - ت: محمد بركة - للشركة المصرية - الريط ط ٣: ١٩٨٥ - ص: ٦٤، ٦٥.
- ٣٨ - راجع في تعريف هذين المصطلحين: سارة كوفمان وروجي لاهورت - مدخل إلى فلسفة جاك دورينا - ت: إدريس كشور وعز الدين الخطابي - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ط ١: ١٩٩١ - ص: ٣٧ إلى ص: ٥١.
- ٣٩ - محمد مفتاح - ديباسية النص - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط ١: ١٩٨٧ - ص: ٩، ٨.
- ٣٠ - محمد مفتاح - ديباسية النص - ص: ٤٦.
- ٣١ - سعد توفيق - الغيرة الجمالية - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط ١: ١٩٩٢ - ص: ٢٩.
- ٣٢ - سعيد توفيق - الغيرة الجمالية - ص: ٣٠.
- ٣٣ - محمد الماكري - الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهري - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط ١: ١٩٩١ - ص: ٤٥.
- ٣٤ - قصص حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآليات التأويل - الهوية العامة لمصور الثقافة - القاهرة - أغسطس ١٩٩١ - ص: ١٣.
- ٣٥ - رايدر ريكاتل - ضوابط التأويلية - ت: فريدريك للدرجى إلى مركز الإنماء القومي - مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الإنماء القومي (م. أ. خ.) - بيروت - العدد: ٩ - ١٩٩٠ - ص: ٤٨.
- ٣٦ - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.





للننان علاء المجرى



أزمة الدراسات العربية المقارنة

ما تركه الاستعمار على جسد ثقافات البلدان المستعمرة، والبحث عن طريق ثالث، تغيير فيه النظرة الثنائية إلى ثقافة الآخر وثقافة الأننا، كما يرى إدوارد سعيد^(٥).

ومع ذلك فإن الدراسات الأدبية المقارنة، التي كتبت في العالم العربي الآن، مازالت تخضع لمفهوم في الأدب المقارن أثبت أنه عقوم وغير مضمحل. إن دراسات التأثير، التي يقول ريتشيه ويلوك إنها تقوم على «العواطف القومية العنيفة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر»^(٦)، مازالت مهيمنة في حقل الأدب المقارن، ومعظم ما نقرأه من دراسات مقارنة حول العلاقة بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى، خصوصاً الغربية منها، متأثر بنظرة ضيقة محدودة للأدب المقارن تذكر بمباحث السرقات الشعرية في النقد العربي القديم. إن تأثير الكشوفات النظرية الحديثة، ومفاهيم فاعل الموصوم والتهجين المتبادل، وتلاحق الثقافات لا يزال غير فاضل في الدراسات العربية المقارنة.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق يتعلق بمسألة الهوية أكثر مما يتعلق

فخرى صالح

العلوم الاتصالية الحديثة وازدياد عمليات المزاوج والتلاحق بين الثقافات وظهور تيارات ثقافية تد الهجة عنصر إيجابياً من عناصر الثقافة^(٧) يدخل الدراسات الأدبية المقارنة عالمًا جديدًا يشلته أقلام باحثين جدد من العالم الثالث ينظرون إلى التجربة الاستعمارية وتأثير الغرب على ثقافات بلدانهم، التي كانت واقعة تحت عيه الاستعمار الأوروبي المباشر، نظرة جديدة. إن ما يكتب إدوارد سعيد وإعجاز أحمد وجاياتري تشاكرافورتى سبجفاك وهومي بابا وعبدول جان محمد^(٨) هو بمثابة انتمالقة في تاريخ الأدب المقارن الذي ظل ولسنرط طويلة أسير نظرة عرقية غربية ترى أن النص الأوروبي يشع على الآخرين ويؤثر في تصوصهم. ومن هنا تبدو الدراسات التي تعنى بما يسمى في النظرية الأدبية «آداب ما بعد الاستعمار» محاولة لقراءة

تطلق الدراسات الأدبية المقارنة، التي تبحث أثر الآخر في الذات، من هاجس العلاقة بالآخر، من السعى إلى التخلص من إرث أجنبي ثقيل تروخ تحسه الذات ولا تجد وسيلة للتخلص منه أو إنكاره. ولا يفترنا في هذه المسألة الإعجاب الشديد بالآخر الذي تصرح به بعض الدراسات المقارنة والانسجار الشديد الذي تعبّر عنه، فالاستعمار عادة ما يخبئ في ثناياه غيرة وإحساساً بلقل وجود الشخص أو الأمة المؤثرة. ومن هنا فإن الدراسات المقارنة التي تنطلق من الاعتراف بدين الذات للآخرين تنطوي على طبيعة مزروجة: فهي من جهة تعمل على التلقيق عن الأصل في تجربة الذات الثقافية يدفعها إلى ذلك العمل إحساس بلقل وطأة ما استعمرته أو تمظته من الآخر، وهي من جهة أخرى تعمل على كتابة تاريخها غير المتجانس الذي عملت الثقافات الأجنبية على التأثير فيه والتفاعل معه.

وإذا كانت الدراسات الأدبية المقارنة قد مرت بتحويلات عديدة مختلفة مما يسميه ريتشيه ويلوك «دراسة التجارة الخارجية للأدب»^(٩) إلى الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية^(١٠). فإن تطور



يتعرون أسرى مفهوم الأسيل الذي لم تشبه شوائب الآخر، ولم يثقل بجأشيراته، فإن بعض المستعمرين يسجنون أنفسهم داخل قمقم النظرة العرقية التي ترى في الغرب أصلاً يتقده الآخرون، وفي النص الغربي مصدراً يؤثر ولا يتأثر، مع أن تاريخ الثقافة الغربية، طيلة القرون العشرة الأخيرة، أثبت أن تلك الثقافة كانت محل تهجين متواصل من قبل ثقافات الشرق، ومن ضمن ذلك الثقافة العربية.

كلا المؤلفين إذن يخرصن رؤية تشبه بالهوية الأصلية التي تعبّر عن ذات غير مشروخة، ذات لا يستطيع الآخر أن يؤثر فيها أو يغيرها أو يجعلها تعيد التفكير بنفسها إذ تصطدم بما لا يشبهها، وبما لا تشبهها المصائب بمسألة الهوية الأصلية الثابتة التي لا تتغير، موقفاً مرفوضاً من قبل الباحثين للجدد في الأدب المتحارن الذين يؤمنون بتحدية الثقافات وقدرتها على تبادل التأثيرات وإغناء بعضها بعضاً في عصر تطورت فيه وسائل الاتصال حتى غدا العالم معها قرية كروية، وأصبحت الترجمة من لغة إلى أخرى في هذا العصر وسيلة المثقفين والقراء للتعرف على إنتاج الشعوب الأخرى.

بعضها بعضاً، وبقدرة للتصوّر على التفاعل بطرق لا حصر لها. ولعل بروز باهين من العالم الثالث، يؤمنون بالتمددية الثقافية وهجنة الثقافات كما أشرنا سابقاً، يحول في المستقبل للقرى البعيدة التي تسكنها الدراسات المقارنة في بلدنا يهدي باحثينا إلى الأفق المفتوح الذي أخذت الدراسات المقارنة في العالم تسلكه بدلاً من التمسك ببحث تاريخ المؤثرات والتأثيرات وتعدد الأعمال التي أثرت في بعضها بعضاً، إذ لم يبرهن أحد لحد الآن أن عملاً فنياً ما علته في عمل فني آخر حتى ولو جمعا أوجه اللامائل والشيبة^(٩).

في الوقت نفسه فإن الدراسات المقارنة التي يجريها بعض الباحثين الأجانب حول المؤثرات الغربية في أدبا العربي المعاصر مسكونة بيهاس للثقيل من شأن الثقافة العربية وإتهامها بأنها ثقافة تابعة مشدودة إلى الآخر ومتأثرة تأثراً سالياً به. إننا نقع في هذه الدراسات على انتفاخ الذات الأخرى وشعورها بعقدة التفوق للكتابة وتغافلها عن قدرة المتأثر على إعادة بناء التأثيرات وضئها بطريقة يخترق فيها العامل المؤثر عن أصله^(١٠). وإذا كان بعض المقارنين العرب

يمدو الاستفادة من الأفكار والتأثيرات الجديدة في الدراسات الثقافية المقارنة، إن مسألة الهوية، كانت ومازالت مقبحة في قلب التفكير الثقافي في زمن الإمبريالية. وقد انعكس ذلك من ثم على الشعوب المستعمرة نفسها التي أصبحت مسألة الهوية ضاغطة بالنسبة لها، كما تشكل هذا الوعي بالهوية جوهر الفكر القومي والوطني في ثقافات الشعوب المستعمرة كما يقول إدوارد سعيد^(١١)، وعمل على توجيه الدراسات المقارنة في البلدان التي عانت من الاستعمار الأوروبي وجهة معيدة. لقد كان سؤال الأصالة ومعاولة إثبات صفاء الهوية الثقافية ملحاً وبارزاً فيما كُتب من دراسات حول «المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي المعاصر»، على سبيل المثال^(١٢). ونحن نلاحظ أن الهاسج الأساسي لدراساتنا المقارنة يتمثل في إثبات اللابعد في النسب بين نصوصنا ونصوصهم أكثر مما يتمثل في إيجاد صلات للقرابة بين النصوص التي يخرصها الباحث المتحارن للخص. يمكن وراء هذه الاستراتيجيّة، التي يضعها الباحث المقارن أساساً لعمله، خرقاً من الاعتراف بامتزاج الثقافات وتأثيرها غير المباشر في

وأربعانة سنة وتزيد، ينفجر محطما بنبذه الإيقاعية والشكلية والتصويرية.

لعل بعض الأبحاث التي سيكتبها الباحثون العرب في الأدب المقارن مستقبلا تفسر بعض ما لم تفسره الدراسات العربية التي بحثت أثر الشعر الغربي في الشعر العربي المعاصر من قبل.

لكن الملاحظة الأساسية التي أود أن أهتم بها هي أن مكتبة الدراسات العربية المقارنة مازالت بحاجة ماسة إلى إضاءة كثير مما هو غامض في العلاقة بين النص الشعري العربي المعاصر والنصوص الشعرية الغربية التي يغضب للشاعر العربي أن يطلع عليها ويقوم علاقة حميمة معها، إذ بدون هذه العلاقة الحميمة، دين الشعر بوجود نوع من القرابة، يصعب أن تتفاعل بالتصريح مع بعضها بعضا، وسوف تكون النتيجة لصورنا شعرية من الدرجة الثانية ■.

الهوامش:

١- ربه وبلوك، مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، شباط (١٩٨٧)، ص: ٣٦٣.

٢- المصدر السابق، ص ٣١٨.

٣- انظر: Edward W. Said, Culture and Imperialism, Chatto and Windus, London, 1993, p. 16.

٤- انظر: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, Routledge, London, 1994.

وانظر أيضا: Ajaz Ahmad, In Theory: Classes, Nations, Literatures, Verso, London, 1992.

٥- انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، المقدمة.

٦- انظر: ربه وبلوك، مصدر سابق، ص: ٣٦٣.

٧- انظر إدوارد سعيد، مصدر سابق، المقدمة.

يصر على رفع القصيدة إلى مصاف البناء الدائري المسرحي للمسرح من نفس الملحة^(١٣). ويقول عن تأثير سان جون بيرس على أدونيس: «ولكن في حين تقدم قصيدة الصياغ، المكتملة، بذية دلالية مغلقة، تسجح قصيدة أدونيس نحو الشمولية المنفحة، للبناء، الأوقيانوس، الذي نرى مايباغل عنه سان جون بيرس، حيث نجد البناء السيمفوني، بدلا من أن تكتفي حركته، يتبع الحداثة الغنائية والثقافية للرواية الشعرية^(١٤)».

أين هو التأثير الفعلي لشعر إليوت على شعر الصياغ أو تأثير شعر سان جون بيرس على شعر أدونيس؟ الكاتب لا يخبرنا، ونحن في سياق ذلك لناعلم من هذه الملاحظات العامة سوى أن هناك تأثيرا غامضا من نوع ما وشينا مشتركا بين هذه التجارب الشعرية التي يمثل بها على عملية التأثير والتأثر. ولأننا نرى هذا يكفي لإضاءة الأثر الفعلي للشعر الأوروبي في عملية تكون القصيدة العربية الحديثة وانفتاحها على الأروبيات، ولو بحثنا بصورة دقيقة عن أثر إليوت في شعر الصياغ أو أثر سان جون بيرس في شعر أدونيس أو أثر ترجمات مجلة «شعر» في شعر الجول الجديد الذي احتضنته «شعر» لوجدنا أن أثر لغة الترجمة كان أكبر من أثر التصاليد الأصلية.

نحن لا ندرى بالفعل ما هي العوامل التي مدحت النقاد العرب من تجلية هذا الأثر ودراسته في التصيد العربية المعاصرة. أهو التمثل أم التوهم بأن الذات القومية تتشرب حين نحدرف بأثر الآخر علينا؟ لعل السبب الحقيقي يعود إلى الأمرين معا. ولأسف يؤدي كل من التمثل والوهم إلى غياب القراءات التفصيلية الملموسة التي تضع يدما على العوامل الخارجية التي هيأت الدرية لتطور الشعر العربي الجديد، وتفسر الأخطاء الفعلية التي جعلت شعرا «عربي» الذي تأطر في بلبنة كلاسيكية صارمة بلبنة ألف

وأظن أن الترجمة كانت من بين أهم الروايات التي انضمت من خلالها للتأثيرات إلى القصيدة العربية المعاصرة، على سبيل المثال، وقد تأثر العديد من الشعراء العرب بلغة الترجمة أكثر مما تأثروا بالقصائد الأصول التي زعم بعض المقارنين العرب أنها أثرت في الشعر العربي المعاصر.

ويشير برفور في الفصل الذي عقده في كتابه «الدراسات الأدبية المقارنة، حول الترجمة إلى كون الترجمة، «توفر أهم قناة تتدفق عبرها التأثيرات بين الشعوب» ومن ثم فإن البحث فيها يمثل أهمية كبيرة للنسبة للباحث في الأدب المقارن^(١٥). ويبدو لي أن دراسة الترجمة وفاعليتها في عملية الثقافة وتبادل التأثيرات بين ثقافات الشعوب هي من بين الأمور التي يجدر بنا الاعتناء بها في الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي، وبسبب النقص في هذا الدرع من الدراسات عرفت بعض الأحكام التي أطلقها بعض المقارنين العرب وكذلك بعض المستعربين بوصفها حقائق ثابتة. ولم يسأل النقاد العرب أنفسهم عن التأثير الفعلي لشعر ت. س. إليوت على الصياغ^(١٦)، أو التأثير الحقيقي لشعر سان جون بيرس على أدونيس، وكلفني النقد العربي بتقديم إجابات مجسرة على مثال هذه الأسئلة الأساسية الضرورية لتفسير عملية التلاقي الثقافي بين الحرية الشعرية العربية المعاصرة والتجارب الشعرية في الغرب.

في كتابه «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» يقول كمال خير بك: «إذا كان الصياغ قد توسل، في تجربته الشعرية إلى النقطت فجأة بفعل مرته المبكر، إلى اقتياد القصيدة العربية الحديثة حتى تخوم البنية الشعرية المعلقة لأستاذة الرومي والفنّي ت. س. إليوت، فإن بالإمكان القول، مع ذلك، إنه قد ظل إلى حد ما حديس النقطة البائبة النازعة نحو الكلاسيكية لهذا الشاعر الأنجلو - ساكسوني الكبير، الذي كان

٨. انظر رينيه ويليك، مصدر سابق، ص: ٣٣١.

٩. يحارل الأديب والباحث السرداني عبد الله الطهيب إثبات ثلث ت. من. البوت بالأديب العربي، بلويد بن ربيعة وامرئ القيس، فيما يبدو بدا من مصادر البوت العربية وردا على القول بتأثير إلبوت في الشعر العربي المعاصر.

نظر تلخيصا لذلك في: ص. موزيه، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: تطورات أشكاله

وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شافع السعد وسعد مصفوح، دار الفكر العربي للقاهرة، د. ت. ص: ٣١١ - ٣١٧. (وهذه التصنيفات إضافة من المترجمين وأبست من صلب كتاب موزيه).

١٠. يرد س. موزيه في كتابه بالشعر العربي الحديث...، سبب ظهور القصيدة العربية الجديدة إلى التأثر بالدراما التشكيبورية دون أن يقدم أية أسانيد تاريخية أو نصية لاكتشافه هذا، وهو يقول: «رغم ذلك ينبغي ألا ننظر أثر شكسبير، أعظم

ككتاب الدراما للكلاسيكيين الإنجليز، فقد كان لشعره دور فعال - إن صح التعبير - في شهيد الأرض، أمام تأثر البوت وانتشاره لأن الدراما الشعرية عند شكسبير هي التي أهدرت بعض للشراء العرب بصناعة شكل شعري جديد، هو ما سمي باسم «الشعر الحر»، وهو الشكل الوحيد الذي أتاح لهم القياس للتكتيكات المعقدة التي استخدمها ت. س. ب. إلبوت، والشراء الصوريون».

المصدر السابق، ص: ٣١٨.

ويقول في موضع آخر من كتابه السابق: «ولما وجد هذا الشاعر (أي الشاعر العربي المعاصر) أن الشكل والمضمون في الشعر العربي الكلاسيكي أصبحا غير ملائمين لحوائله الجديدة، انته إلى الأديب العربي، فكشف له هذا الأديب عن خروا تقاليد الفلسفة، وأسد بالشكل والمضمون الفنانين لروح العصر...» ص: ٣٢٠.

١١. انظر: S. S. Praver, Comparative Literary Studies: An Introduction, Duckworth, London, 1973, P. 74.

١٢. يشير إسمان عباس إلى إسمان بدر شاعر السياب ككاتب يضم عشرين قصيدة مترجمة من الإنجليزية، ومن ضمنها قصائد إلبوت وستويل وأوركبا، ويرى عباس أنه قارن للترجمات بالأصل فوجد أن الترجمة يمزجها أحيانا قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل.

انظر: إسمان عباس، بدر شاعر السياب: دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٢، ص: ١٧٣.

وهو يشير في موضوع آخر من الكتاب إلى أن السياب تأثر ستويل وأوركبا، ولم يتأثر كثيرا بالبوت. المصدر السابق. ص: ١٨٢ - ١٩٥.

١٣. كمال خير بك، حركة المخللة في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاهتمامات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٦٨.

١٤. المصدر السابق، ص: ٣٦٩.

ف



للنساء علاء الحلو

المراجعات

- ١٢٢ السياب وقصيدة النثر، صبحى حديدى. ١٢٨ حجازى بين الفنائية والتحديث
- (١) الرؤية والكلمات، ماجد السامرائى. (٢) الشعر والتحويلات الاجتماعية، صلاح
عدس. ١٢٨ أدونيس.. الميثافيزيائى - الشاعر، وائل غالى. ١٣٤ محمد عفيفى مطر
والإنحياز إلى الحداثة، أمجد ريان. ١٣٢ الإبداع الفنى المصادر، اشرف فرج احمد.
١٦٠ التجربة الواقعية فى المسرح العربى، عبد الرحمن بن زيدان. ١٦٨ فى دلالة
الشكل الأدبى، وليد منير. ١٧٦ جغرافيا الوهم وتاريخ الواقع، شاعر عبد الحميد.
١٨٦ ابني السردية، عبد الله رضوان. ٢٠٦ سعادة عوليس وقصيدة الحداثة العربية، مهدى بدقا.

قأود في البسده أن أوضح ثلاثة اعتبارات منهجية تسبق الافتراض المركزي في هذه الورقة، والذي يقول بدور ملموس لعبة النص السبائي المتأخر في تشجيع وتحسين الولادات المبكرة وللماذج الأولى من قصيدة النثر في أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات.

الاعتبار الأول أن السبائب لم يهرب قصيدة النثر، إذ اقتصر تجربته الشعرية على المعدل الخليلي ثم التفعيلة أو الشعر الحر حسب المصطلح الذي كان شائعاً آنذاك. ليس هذا فقط، بل يجب القول إن خياراته في التنوع التفعيلي تقوم على هندسة إيقاعية عالية وصلدة ومحكمة بما يكفي لدفع أي لبس حول موقفه من تجارب الإبدال الوزلي لبحور محددة مثل الممدود والمتدارك، هذه التجارب التي حاولت إشاعة مناخ من الارتباك الوزلي^(١)، وغلغلة التريبية الإيقاعية المساندة، فشككت بهذا القدر أو ذلك عتبة على طريق الولادة غير العسيرة لقصيدة النثر.

الاعتبار الثاني أن موقف السبائب من قصيدة النثر لم يكن غامضاً، وكان متاولاً لها صراحة أو مؤاربة، كما نستدل من رسائله. ولدينا نص صريح واحد على الأقل جاء في رسالة إلى أدونيس نشرت في مجلة «شعر» في العدد ١٥، يعلق فيها السبائب على قصيدة أدونيس «مرثية القرن الأول» (وهي بالمناسبة ليست قصيدة نثر بالمعنى والأعراف التي سادت فيما بعد، إذ يضمها أدونيس - جرياً على عادته - ضمن المقاطع المعتمدة على التفعيلة). يقول السبائب:

أمن كنت عند جبراً. حدثني
عنكم كثيراً، وكانت شاعريتك
الضخمة الحية وقصيدتك
الأخيرة مدار الكثير من
الحديث. كانت قصيدتك رائعة
بما احتوته من صور، لا أكثر.
ولكن هل غاية الشاعر أن
يرى قراءه أنه قاصد على
الإتيان بمئات الصور؟ أين
هذه القصيدة من «البعث

وأزمة الهوية



النقد العربي

السبائب وقصيدة النثر

صبي حديد

اعتباره، بهذه الدرجة أو تلك من الدقة، نتائج التجريب المتواصل في الشكل الشعري.

•

إنها ليست نتائج تجريب طويلا، ولكنها يمكن أن تكون بعض تجليات وإرثات التجريب الأحدث عهداً، أو لبها لا يمكن إلا أن تكون كذلك إذا أخذنا بعين الاعتبار العوامل الموسوي- أدبية التي تكتنف أية ثورة أدبية أو رؤية ولادتها أسرية وتعبيرية كبيرة. بهذا المعنى يمكن بدر شاكر السياب أحد الآباء الكبار الذين شهدوا الأرض الوعرة لحركة تجديد معتمة ورايكتانية في السائد الشعري، وشكوا الطريق العام الأسبب الذي متفرع عنه مسالك فرعية عديدة اقتفاه من اختاروا التعبير الشعري بالثر، مظا اقتفاه من حوّل المسلك إلى درب يقضى من جديد إلى الطريق العام ويتابع شقة حيث انقطع أو تَوَقَّف أو ضاق، وأذكر هذا مشروع مصود درويش الشعري بصفة خاصة.

ولسوف أحاول استكشاف هذه العلاقة، التي أراها مباشرة تماماً حتى إذا كان التاريخ الأدبي للمسمدييات وأواسط الستينيات لا يسجلها على نحو مباشر، في مسطرين:

الأول هو مستوى خطوط المصنامين والموضعات التي طرأت على نصوص رواد الشعر الحر بسبب من هذه الانعطافة السياسية - الاجتماعية أو تلك، أو الخيارات الجمالية - الفكرية النابعة من هذا الموقف الفلسفي التحديي أو ذلك. وهذا أيضاً لن يتجسّد هذه الورقة في نقاش لم يعد فيه من زيادة لمستزيد، وتكتفي الإشارة إلى أن تصاحب الاستقلالات وتبكية ١٩٤٨ وإعلان قيام الدولة العبرية وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي وصعود البرامج السياسية للبرجوازية الصغيرة كانت كفيلاً بإحداث ارتجاج عميق في الوجدان العربي وجّبت كثيراً مما كان قبلها من شخصية سيكولوجية عامة كانت الذائقة الجمالية جزءاً منها. رواد قصيدة النثر لم يكونوا خارج هذا السخاض، ولم يكن برسمهم أن يكونوا خارجه حتى حين مالوا إلى التعبير عنه على طريقتهم. للقرأ ما يقوله أنسي الحاج في مقدمته لمجموعة «لن»:

نصوص رامبو وبودلير وسان جون بيرس، ثم كتاب سوزان برنار «قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا» (٢) الذي تحول منذ أواخر الخمسينيات إلى إنجيل نظري لكتاب قصيدة النثر، ولمجموعة مجلة «شعر» على وجه الخصوص؟ يكفي أنقول هذا إنني أنصو تماماً في التشخيص التاريخي والفني الذي قدمته المذكورة سلمى الخضراء الجيوسي حول هذه المسألة، في عملها الموسوعي المسمّز «اتجاهات وحركات في الشعر العربي الحديث» (٣)، والذي صدر بالإنجليزية عام ١٩٧٧. أي، باختصار شديد، أن قصيدة النثر المكتوبة بالعربية ليست نتائج تجريب طويل في الشكل الشعري كما قال أنسي الحاج وأدونيس، وجميع الأشكال التي تستخدم الوسيط الثري في التعبير الشعري بالعربية بدت (إن ليس هذا هو خاتنها اليوم) نتيجة مباشرة للتأثيرات الغربية أكثر من كونها تطوّرت تدريجياً ومحتوماً. الشعر الحر، شعر التفعيلة، هو وحده الذي يمكن

والرماذ، تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطور، والتي لا يستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصيدة معناها. أما قصيدتك الأخيرة، فلولا لم تبقى منها سوى مقطع واحد، أما أحسست بنقص فيها. ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له. مازلت، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أعسر من تأثره بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم، شعر إليوت وستيفن وولدن توماس وأودن وسواهم» (٢).

الاعتبار الثالث أن محاولة استكشاف دور النص السيابي في الولادات الأولى لقصيدة النثر لا تتطوّل على حكم قيمة حول هذا الخيار في الكتابة الشعرية، مظا لا تشكّل أي معنى ذلك الخيار ومنحه «شهادة مشأ» جديدة تأتي هذه المرة من شاعر معتم وعبقريّة فذة صنعت القسما الأبرز للحدالة الشعرية العربية. لقد حسمت الحياة هذه الحكاية في المدى للراهن على الأقل، ويلغى ألا يدور أي نقاش جدوى حول شرعية أو لاشرية النثر كوسيط في التعبير الشعري، بل حول شعرياته كما هي على الأرض، في النصوص وفي وضع النهار، غفلة كانت أم سمية.

الاعتبارات الثلاثة السابقة تعلى هذه الورقة من مشاق الخوض في نقاش لا يسمح به المقام، حول جذور وبدايات قصيدة النثر العربية. هل نرد تلك البدايات إلى الريحاني وجنبران خليل جبران، أم إلى السور القصار وترجمة النوراء؟ هل نجد أصولها الأولى عند مي زيادة ورشيد نخلة ومينر الصامى ومجموعة أنور أديب وأورخان ميسر وعلى الناصر، أم نجدّها عند ثريا ملحس وتوفيق صايغ ومحمد (المغروط)، ثم أنسي الحاج وأدونيس وشوقي أبو شقرا؟ مادير



السياب

بين القارئ الرجعي والشاعر الرجعي حلف مصوري: هناك إنسان عربي غالب يرفض النهضة والتخريب للنفس والفكر من الاهتراء والعلن، وإنسان عربي أقلية يرفض الرجعة والخمول والتعصب الديني والنفصري، ويوجد نفسه بين محيطيه قريباً، مكاناً، ضحية الإهراء وسيطرة الجهل وغوغالية النخبة والرعاع على السواء. لدى هذا التثبيث بالتراث الرسمي ووسط نار الرجعة المتدلية، الصارخة، الضارية في البلاد العربية والمدارس العربية والكتاب العرب، أمام أمواج السم التي تغرق كل محاولة خروج، وتكسر كل محاولة لكسر هذه الأطواق العريقة الجذور في السخف، وأمام بحث روح التعصب والانغلاق بحثاً منتظماً شاملاً، هل يمكن لمحاولة أدبية طرية أن تتفكس؟ إنني أجيب: كلا. إن أمام هذه المحاولات إمكانيات، فإما الاختناق وإما الجفون^(١).

وباستثناء البذرة المشوبة في لغة أنسي، بمقدورنا العثور على هذا الشخصيص الاحتجاجي لدى عشرات الأدباء العرب (والشعراء متعددين) في الفترة الزمنية لإمام. بدر شاكر السحاب، وفي بيروت خلال خمسين مجلة شعر، وصف علاقة الشعر بمفترقات الشارع العربي على النحو التالي:

لو أردت أن أشغل الشاعر الحديث، لما وجدت أقرب إلى مصورته من الصورة التي انطبعت في ذهني للقسيس يوحنا، وقد افترست عنيبه رؤياه، وهو يصصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل (...). وقد

حاول الشاعر، مرة تلو المرة، أن يتملص من الواجب الضخم الملقي على كتفيه: تفسير العالم وتغييره. ولكنها محاولات لم يكتب لها وأن يكتب لها أن تنجح وأن تستمر، فتهافت مدارس وحركات شعرية بأكملها، غير مختلفة سوى شاعر هنا وشاعر هناك، لعل لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية. (...)

إننا نعيش في عالم قائم كأنه الكابوس المربع. وإذا كان الشعر انعكاساً من الحياة، فلابد من أن يكون قائماً مرعباً، لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها. ولكن مادامت الحياة مستمرة، فإن الأمل في الخلاص باق مع الحياة. إنه الأمل في أن تستيقظ الروح. وهذا ما يحاوله الشعر الحديث^(٢).

تلك كانت حقبة الهزات الكبرى والتجديدات الأكثر صفاً حين يتطلب العصر صورته، كما عبر إزرا باوند، وحين يقع على عاتق الشعر جسر البهوة بين اللغة اليومية وشعرياتها، وبين الشعر، وانتقالات النفس... الإنسانية حتى «المأساة المظورة، بالمعنى الهيجلي. لقد توجب على القديس يوحنا أن يصير الخطايا السبع في اللغة الطبيعية لعالم الكابوس وأفراد ومفردات عالم الكابوس، وهي مختلفة تماماً عن أية لغة طبيعية، في أية بلاغة غير طبيعية. وتلك كانت أخطر عتبات مايمكن اعتباره، تسوية تاريخية، بين الوزن والنثر في التعبير الشعري: تسوية بمعنى التفاعل التبادلي بين الموسيقيين، وتاريخية بمعنى وجودها في سياق ثورة شعرية جذرية يشهدها مجتمع (وناذلة جمالية) في حالة عالية من الترفق والتعشش للجديد. في هذه الفترة كتب

السحاب رائعته «مدينة بلا مطر»، التي يتخيل في مطلعها ما قبل الأخير نشيد أطفال بابل وهم يحملون القربان لمشار: قُبِرُوا/خُرْتُوا تانديا
وتبحث تلك أبيديا
لأن الخوف ملأ قلبها، ورياح آذار تهز مهدينا فخاف، والأصوات تدعونا. جوارح نحن مرتجفون في الظلمة
وتبحث عن يد في الليل تطعمنا، تطفينا، تشد عيوننا المطفئات بزندما العاري.
وتبحث تلك في الظلماء، عن تديين، عن حلمة
فيما من صدرها الألق الكبير ويديها النيمه سميت نسيجا ورأت كيف نمت.. فاستبنا! نمت، وأنت - والسوء - قاسية بلا رحمته
وفي الفترة ذاتها كتب أنسي الحاج قصيدته «فصل في الجلد» التي يقول في مطلعها:
فليذهب ملكوت القشعريرة. أبا الهول! أبا الهول! خذ صمتي، املحي، يسوع
ديكك لا يصيح
ديكك لا يصيح
يسوع!
ديكك لا يصيح.
رئيس يسرعه كنديمه، أعلق لسانه، نجبه يسوع أنتذ نفسك إلى أرضع
ريق السمايح.
كما كتب محمد الماغوط قصيدته المعروفة «أغنية لباب توما» التي يقول في ختامها:
أشتهي أن أقبل طفلاً صغيراً في باب توما
ومن شفتيه الورديين،
تبثت رائحة اللذي الذي أرضعته،
فلأنا مازلت وحيداً وقاسياً
أنا غريب وأمي.
والسألة هنا ليست من تأثر بمن، بل هي حقيقة أن مضامين هذه القصائد تخرج من مشكاة واحدة، ولكنها تتباين في:

* الوسيط (وهو هذا التفعيلة أو اللزج)، إذ في حين يعتمد السحاب على جوارزات بحر الافر (مفاعيلن) ومختصة عدد التفعيلات وفق الشحنة الإنشادية في السطر الشعري، فإن الحاج يعتمد على التكرار الإقاعي لمبارة «ديك لا يصبح، وتبرع الخطاب التكراري بين «أبا الهول» «أبا الهول»/ يسوع/ يسوع، فضلاً عن التحريك المقصود لأواخر الكلمات في السطر الأول (الطول على غير عادة نصوص الحاج غير المكتوبة بطريقة التدوير)، أما الماغوظ فيلجأ إلى التلخيص بين الصدة والذل (العلاقة النغمية بين الحروف الأخيرة في نهايات السطور والعروف الأولى في بداياتها) وبين نفس الشعر الذي يقف الصبر وحال التمزج الذي يفهم اتصال الأجزاء لكي تقتبس مصطلحات الشيوخ الرئيس ابن سينا، والذي يدفعنا إلى درجة ما من التثنية النغمية والتبر، كما يبلغ درجة البناء الوزني الجزئي في «أشعش أن أقبل طفلاً صغيراً».

* طرائق الترجع إلى المحصر الخارجي، ففي حين يذهب بها السحاب إلى التضرع والتعبد والإنشاد الغنائي الترفع الذي يفيض على ضمير الجماعة ويكاد يطمس ملامح الأنا لصالح الأنا الجمعي، يعتمد الحاج على المزج بين التهمك الخفي، أو المعلن بحدانية إلهامية مقصودة، والفعل بالسخرة السوداء، أما الماغوظ فيتضرع بدوره ولكنه يسبق على حالة الترجع الخارجي سباقاً داخلياً ذاتياً من الترجع الرومانتيكي والشعري.

* طبيعة المحصر الخارجي كمرصوع نداء، فهو عند السحاب عشائر الكرنية، الإلهة - الأم الرامزة إلى الخصب والنداء، والملجأ الجسدي والروحي. ويمكن الأمل واليأس، الرافة والقسوة؛ وهو عند الحاج للمسيح/ أبو الهول (اسم العلم واسم الدلالة في آن معاً)، وأهب النجاة والمحتاج إليها، الصامت الحاجب للفرج، المهذب بالكتان المتحرر من التشعيرية، وهو عند الماغوظ الأم الطبيعية، المرصعة، والذبي، والاستعارة الممتدة من باب توما إلى الطفل، مروراً بقسوة الوحدة والغربة. والرضاعة هنا قاسم مشترك في

التجسيد الغيبياتى لموضوع الترجع: من الذبي والحلمة عند السحاب، والماغوظ، ومن ريق التماسيح عند الحاج.

* التفرع في أصوات الترجع وإنشاء ضمير السرد في النص، بين الخطاب للسفر/ المتكلم بالجمع عند السحاب، والخطاب للسرد/ المتكلم بالمفرد عند الحاج والماغوظ. وهذا التفرع يطوى على مغزى فلسفي وسياسي خاص، حين نسترجع جدالات الخصميّات لـ الوجودية والالتزام والذات...

وإذ يضع المورخ الأدبي في الحسينان الاختلاف في فترة علاقة هذه النصوص بالثقافة الأدبية السائدة آنذاك، إذ من الواضح أن نص السحاب وفق هذا المعيار تحديداً كان يتخوّل على نصي الحاج والماغوظ، فإنه لا يستطاع إلا ملاحظة التقاط التالية:

١- أن هذه النصوص شكّل قطعاً جذرياً صريحاً مع لغة وتقنيات ومضامين النماذج الكلاسيكية والرومانتيكية والخطابية.

٢- أنها تتحقّق، بطق مختلف، درجة متقدمة من الخطاب الأسطوري والتأملي والوجداني المختلف تماماً عن السائد التقليدي والقومي والبطي.

٣- أن نص السحاب ينفى حصانة فنية وفكرية مطلقة على نص الحاج والماغوظ لأنه يعايش معها في الزمان وفي المضمون والهيم والوقف الوجداني، ويؤمن له وإلهما هذا التقدر أو ذلك من الخطية، الأمر الذي لا ينفى التوتر المباشر وغير المباشر بين الرومانيين المستخدمين ولا يبلغ بهما حد إعلان الإنقاذ والإلهام المضاد.

ذلك يقودنا إلى المستوى الثاني، أي ضبط خطوط المضامين على الشكل الهيكلي والبلاغي للقصيدة، بحيث لاح مراً أن الشكل لا يستطيع امتواء المضمون إلا إذا خضع لتحولات مورفولوجية وتكوينية جوهرية. وتجاوب عشائر الشعراء الرواد في معظم البلدان العربية عكست على نحو متدرج وغنى للصغوبات الهائلة التي خضع لها

شكل شعري كان أصلاً «يسير إلى تحوّل محترم منذ مطلع القرن، كما تقول الجويهي^(٥)، وإن كان قد بلغ طوراً درامياً مع قصيدة نازك الملائكة والكوليرا، وقصيدة السحاب: هل كان حباً، اللتين ظهرت عام ١٩٤٧.

ونحن نقرأ للسحاب موقفاً واضحاً مبكراً (يعود إلى عام ١٩٥٤) - من مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون، إذ يقول:

إن الشعر الحر أكثر من اختلاف في عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وآخر. إنه بناء فني جديد، واتجاه وأقوى جديد، جاء ليصق الموهبة الرومانتيكية وأدب الأبراج الماجبة وجوده الكلاسيكية. كما جاء ليصق الشعر الخطابي الذي أصعباد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به^(٦).

والحق أن أنسى الحاج، في مقدمته المشار إليها، لا يطالب بشيء بجوارز جوهرياً ما طالب به واضع عليه السحاب وعشرات سواء من رواد الشعر الحر آنذاك، بل إن الحاج لا يترك أدنى ظل للشك في دور هؤلاء حين يتحصل الأمر بالدفاع عن أهمية النشر بما هو عليه. يقول الحاج في مقدمة «لن»:

القدر وارتقاع مستواه كان عندنا التمهيد المباشر للولادة قصيدة (الذبح). ومما ساعد أيضاً منضبط الشعر التقليدي والخطاطة، والإحساس بعالم متغير يفرغ موقفاً آخر، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر. ثم هناك الوزن الحر، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النشر، ونلاحظ هذه الظاهرة بقسوة عند جميع الشعراء العرب الشوعيين والراقبين، الذين اقتربوا من الشعر لا في أسلوبهم ولغتهم فحسب بل في الجو والأفان، بينما نلاحظ عند فئة

أخرى هي فئة شعراء «المستوى»
اقترباً من النثر على صعيد
تبسيط الجملة والتركيب والمفردة
(من ١٧).

والساج على حق تماماً، وتجربة
الصياغ تزودنا بالكثير من البراهين على
صلة الرحم بين النماذج الأولى من قصيدة
النثر والتجديدات الحديثة الجوهرية التي
أدخلها الصياغ على الشعر العربي بقيل
قصيدة محمد الماغوط «الدوبلر» التي تعدّ
أمنح نماذج قصيدة النثر في تلك المرحلة،
وقبول التنظير المشروب والمرسلي الذي تركته
مجلة «شعر» دفاعاً عن هذا الخيار في
الكتابة. وسأشير إلى ثلاثة أسعد:

١. على صعيد اللغة الشعرية كان
الصياغ أبرز من حقق درجة عالية من
التوازن المدهش بين المستوى السطحي للغة،
أي الحركة الصرفية للكلمات ضمن نسق
محدد، وذلك المستوى الداخلي الخاص من
الإحساس للماض والمأثور في آن معاً
بوجود رسالة دلالية مستترة أو خفية سواه في
المفردة الواحدة أو في أبعاد تجاوز عدد من
المفردات، في «أنشودة المطر» على سبيل
المثال، نستطيع رصد هذا للتأثير الخاص في
الأمثلة التالية:

أ - «كأنما تبلّص في غوريهما للنجوم»
حيث تقوم مفردة «غوريهما» بما يشبه النقطة
المادة ولقطع المباحث عن الحركة العامة
للمطور السابقة، سواء لجهة المعنى الدلالي
الخاص للنور، أو اقترانه بالعينين ويصوفاً
المسكن التي يمكن أن تشمل الشرفيين
أيضاً.

ب - «لجوارات غير المألوفة، ولكن تلك
التي تسارع إلى قبولها كما اعتقدت» في
«رغباته الخريف»، «فستسقي ملء روعي
رعدة البكاء»، «نشوة وحشية تعانق السماء»،
«يخدر الرعدة، ويخدر البدرق في السهول
والجبال»، «فص عنها خضما الرجال».

ج - الجملة المنطوية على شحنة مفاجئة
عالية الإيحاء «يظلمها أن مزلدة لسفلة
إحباطها».

أنتملن أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تتلجج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالصنوع؟
بلا انتهاء - كالمم السراق، كالجواج

حين تبدأ السجاجة من ارتباط المطر
بالحزن في صيغة المفرد المخاطب الموزن،
ثم اقتران المزاريب بالشويع والمطر بالوحدة
والصنوع، وفصح مخفوق الإيحاء ليشمل علاقة
المطر - النمل - السراق - الجواج. أو

وكل عام حين يضرب الثرى جوج
ما مَرَّ عام والعراق ليس فيه جوج

حيث علاقة اللغوي المباحثة بين أعشاب
للثرى وانتشار الجوج في دورة ثابتة وسوية،
وحيث التأكيد للقاطع للرهيب: ما مَرَّ عام
على العراق بغير جوج.

د - الهندسة المتغيرة لكرار بعض
المفردات مثل «مطر» و«كل»، و«أكاد»، وأدوات
التشبيه والصوال.

٢. على صعيد انقسام معجم القصيدة إلى
تركيب شعري وأخرى نظرية (وهو التقسيم
الذي لا يمكن إلا أن يكون شكلياً) يصعب
للغاية التطرق في النماذج الأنضج من قصائد
الصياغ الأساسية منذ أواسط الخمسينيات على
الخط الفاصل بين تركيب نظري ومسرّح
وتركيب شعري يوحى، بين جملة نظرية
يشبهها المعنى فور أنشائها له، وبين أخرى
شعرية تتكادى بقل ما تصنع من إلهامات
وأحاسيس. قصيدة «مرحى غيلان» نموذج
على هذا الاندماج بين التركيبين، وبين
التصريح المباشر والإيحاء الاستعاري
التكثيف:

- «بابا... بابا...»

ينساب صوتك في الظلام، إلى، كالمطر
الغزير،

ينساب من خال النحاس وأنت تردّد في السرير
من أيّ رؤيا جاء؟ أيّ سماء؟ أيّ انطلاق:

... وأظنّ أصبح في رشاش منه، أصبح في
عبير.

فكان أودية العراق

فتحت تولّد من رؤاك على سهادي: كلّ واد
وهيته عشائر الأزاهر والثمار. كأن روعي
في تربة الظلام حبة حنطة وسدك ماء.
أعطت بعني يأساً.

هذا خلّودي في الحياة نكث معاد الدماء

وإذا كانت اللغة مبسطة على مساحة
عريضة من أقصى التنوعيات في طاقاتها
الدلالية (والتي تبدأ من الكليشيه واليومي
ولانتتهى عند النحت الساحر لمعجم فردي
بالغ الضموض، فإن المعاني تخترق
السطوح إلى أغوار عميقة وأخرى أعمق، قبل
بلوغ الأغوار الأشد عمقاً حيث تتوالد
الموسيقى ويصاغ البيان الشعري الذهلي
الأعلى. والمضى هنا يتدفق في انسياب سريع
حار نارة، وفي تقطيع بعني أقرب إلى
النقطة المتفرقة طورا، في رؤى تجريدية
(أصبح في رشاش منه، فتحت تولّد
من رؤاك على سهادي) أو في حقائق
توسيع تلك الرؤى إلى نبدالها الدلالية العام
(العلاقة بين السباحة والرشاش، وبين الفتح
كفعل والرافع كمرضع للفعل والسهاد كحالة
ناجمة عن الطرفين السابقين ومستقلة عنهم
في آن).

٣. على صعيد الإيقاع كان الصياغ
دائب البحث عن تطبيقات وتنوعات شتى
لحركة التفعيلة الواحدة أو التفعيلات ذات
المقاطع المتساوية، كما في «جيكور» أمي،
حيث يجرب الخفيف والزمل والهزج، وفي
«مدينة بلا مطر» حيث يدخل مفاعيل على
بحر الرافع. وإذا كان المزج بين البحر ليس
جديداً على الشعر العربي، إذ يوسعا النحور
عليه عدد أدب القرن الرابع
الهجري (١)، إلا أن اجتهاد الصياغ في ذلك
اكتسب دينامية خاصة لأنه ارتبط على نحو
وثيق بالوحدة المعنوية بين المحتوى والشكل
في القصيدة من جهة، ولأن أنه يمدّ
التركيبة النظرية بطاقة إيقاعية متعددة من
جهة ثانية.

والتسوية التاريخية، تتجلى هنا في
طيفين جدليين: توظيف الصياغ للتفعيلات
والبحر الممزوجة وفق هندسة تجديدية

بارعة ولكنها تظل تقليدية، ونسقية وتخطيطية بمعنى أن بآخر، وإطلاق هذه التوظيفات في حقل عريض من الخيارات التعبيرية (الحوارية، الإنشائية، السردية) والخطابية (الكلام، والتركيب للنثري أساساً). المعنى السبائي قابل للإدراك المباشر، ولكنه في الآن ذاته مشحون بطاقة رفيعة على تغريب ذلك المباشر ورجه في شبكات دلالية وإيحائية وشعرية عالية تجعله في حالة دائمة من اللذ والجناب بين الشعر، والكلام، وبين الرمزي التصويري والمعنى الانكاسي، بين التخيلي اللغائي والتخيلي الذهني، وبين الأسطوري والواقعي.

*

وإذا كانت هذه العوامل غير كافية بشئ الطريق أمام قصيدة النثر، فإن من الصعب أن تتخيل لصوت راسم وبهوليس ومالاميه وسان جون بيرس وهي تقوم وحدها بذلك الاستغلاب الشعري وذلك الولادة العجيبة خارج الزرع، أي رعم، ومن المبحث الحديث عن ثورة شعرية في الشكل والمحتوى استناداً إلى حقله بيانات شعرية وتفسيرية اختزلت أو أسامت قراءة كتاب واحد وحيد (كتاب سوزان برنار)، هو في الأصل اختزال نظاهرة وثالفة التعقيد شملت قاسمات شعرية قذمة من أمثال بوهوليس ورامبو. وقصيدة النثر الفرنسية ذاتها كانت مشروع نوع Genre داخل سياق جمالي وتاريخي أعرض كما بين جوناثان مونترو (١١) ، وفي انضمامها من كثافة أغراضها وتصام شكلها، برهنت قصيدة النثر الفرنسية خلال تاريخها للتفسير نسبياً على انشغال فائق بالعالم النثري للموضوعات المادية في الحياة اليومية. وفي انضمامها مع التزك الذي يلجأ إليه اسمها، مالت إلى إلزام نفسها على نحو مباشر وضيق مباشر. ليس فقط بالصراعات الجارية داخل النوع الأدبي بالمعنى الإجمالي الضيق، بل أيضاً بالصراعات السياسية الأكثر جلاء في حقل الجنس Gender والطبقة.

والحديث عن محتوى شكل قصيدة النثر، الفرنسية، ثم شكل تلك القصيدة كان

يلحى على عملية قلب جدلية يكون فيها الشكل حاملاً للرسائل الأيديولوجية الخاصة به وبالمصير إجمالاً. لقد ظلت النظرية رمادية، خصوصاً حين تتلفها الشعراء العرب الذين اختاروا التعبير بالنثر ورأوا في هذا الخيار بديلاً عن الوزن ومعرفة إسقاط لعرضه السكين، وحين أغفلوا جانب الجدل والصراوة التاريخية. الأنواع في لقاء الشعر والوزن والشعر والنثر، النصوص، بالمقابل، عرفت مشاق الاختصار لأن أصحابها تعاضوا مع حركات تجديد أصيلة ونهوا منها في وعيم أو في اللارعي، وليس في ذلك ما يحيرهم، وليس في عكسه ما يملحهم فضيلة للتفريد خارج أي سرب. وكاتب هذه السطور بين هؤلاء الذين بأسفون لتدمير الطاقة المروضية العربية، التي لا تحتاج للبرهنة على ثرائها السديمي سوى إلى تذكر حقيقة بسيطة بلغة وهي أن محور الخليل تحتمل ثمانين تدريساً على الأقل. ولهذا فإن الشاعر الذي اختار الوسيط النثري مطلب باكر مما يطلب به من يواصلون التجريب في هذا التراث الإيقاعي المريق. لقد أريد لقصيدة النثر العربية أن تكون ظاهرة واحدة أمادية في حين أنها متعددة، مركبة، وجدلية. والقد الابتدائي، التجريبي والعشوي والتثقيقي، الذي تفلر قصيدة النثر في أواخر الخمسينيات ومطلع المعقدين الثالبيين حول الشكل الجديد إلى عمة دامية شائعة بلا ضمت أو ملامح يسبح فيه الجميع على غير هدى ودوناً علامات فارقة. ويتبنى لتطبيق النثري، والمزيد من النثري، لتكديده هذه العمة مرة وإلى الأبد.

ولكن، ليس بغير دلالة كبيرة أن واحدة من أجمل قصائد محمد الماغوط هي تلك التي يري فيها السباب، ويقول:

يا زميل الحرمان والتسكع
حزني طويل كشجر الحور
لأني لست ممتدداً إلى جولارك
ولكني قد ألهل منيفاً عليك
في أية لحظة

موشحاً بكفى الأبيض كالنساء المغربيات
لاتضع سراجاً على قبرك

سأعتدي إليه

كما يعتدي المنكر إلى زجاجة

والرضع إلى ثديه. ■

هوامش:

(١): يمكن الرجوع بهذا السند إلى الدراسة الممتازة، الفيلة الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، التي نشرها الباحث الفرنسي أحمد (الصدوى في مجلة "البريدة"، العدد ٨٧، ٨٣، آب (أغسطس) ١٩٩١. وكذلك أبحاث كمال أبو ديب وكمال خير بك ومحمد نبوي حول التفصيل ذاته.

(٢): شعر العدد ١٥، ١٩٩٠، ص ١٤٦.

(٣): Suzanne Bernard: Le Poème en prose (٣) de Baudelaire Jusqu'à nos jours, Nizet, Paris 1958

(٤): Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, E. J. Brill, Leiden 1977

(٥): الهجرسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مجلة "عالم الفكر"، العدد ١، ١٩٧٢.

(٦): أنسى الحاج، دار الجديد، بيروت ١٩٩٤، (الطبعة الثالثة).

(٧): مجلة "شعر"، العدد ٣، ١٩٥٧، ص ١١١.

(٨): مجلة "الأدباء"، حزيران (يونيو) ١٩٥٤، ص ٩٩.

(٩): وفي "فيليات الأعيان" بحسب ابن خلكان إلى أبي العلاء المصنف مقترضة من ست عشرة قصيدة تعتمد تدوير السطور. وفي كتابه "الإيقاع في الشعر العربي"، يورد مصطفى جمال الدين منطوقة بند تعيد للوقوف البعد فلفسي (من شعراء القرن المادي عطر الهجري) يتزل فيها:

روى للفتح عن النسر

وعن طمته الفراء يروي البدر في منتصف الشعر
فأمرأى لجرارك لذت أنك الظهور
لما لي عمل لجره لثور لذي العشر
سوى حيك مع حب في وأسلات بالنفس
وأصلحك يد الطالع في جاني الإسرار والجهر
فكم جرد في تصرك يا خير الدين حساما
وانظر للمعزى، مرجع سبق ذكره.

(١٠): Jonathan Monroe A Poverty of Ob-jects: The Prose poem and the politics of Genre. Cornell University: Press, 1987.

وانظر ترجمتنا لبعض المقاطع من هذا الكتاب في "فرانيس"، ٧/٦، نوفمبر ١٩٩٢.

الرؤية والكلمات

ماجد السمراي

النقد العربي وأزمة الهوية



ف ربما نستطيع أن نضع لهذه القراءة لمجموعة للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي: «أشجار الأسمت»، عنواناً آخر، ويكرجه هو نفسه لقراءة شعره - وقد جاء في معرض كلاس على «الرؤية والتجريد، عتده. هذا الطوان هو: «الكون والكلمات». فمن الكون - كما قال - يتكم الأسماء، والأسماء تكمّل رؤية الكون من جديد^(١). يجد قارئ «أشجار الأسمت»، نفسه أمام عمل شعري يبدق عن سؤالين:

- سؤال السبب (وهو: لماذا يكتب الشاعر عمله هذا بدلاً من هذه الروح المغشيرة في المكان، والذاعرة إلى المكان - بروحه الأولى؟)

- وسؤال الكيفية (وهو: على أي نحو قال الشاعر مقالته في مثل هذه «التجريد»، التي تستجمع نفسها في «الكون والكلمات»؟)

فإذا وجدنا السؤال الأول منهما - أو جوابه - يحولنا إلى البحث في علاقة «الأثر» (الأدبي) بصاحبه، ويذهب بنا في استقصاء ما هنالك من «فعالية ذاتية»، في هذه العلاقة... فإن السؤال الآخر يدعونا إلى تركيز البحث في «ظاهرة الكتابة» نفسها - بما تحمل من ملامح أسلوبية.

وإذا كان «تعيين النص»، أو «موضعيته»، على هذا النحو سبيلنا إلى «تأويله»، فإننا يمكن أن نقرر، من خلال ذلك، يربط جدلي لظواهر النص بباطنه - وهنا يكون البحث في «أصل التكوين» - أو «عناصره» - من خلال

حجازي بين الفنائية والتحديث

«الباعث.. الباكث، لأكثر، المعرك للناصر
الشعرية: موكباً لها / وموكباً بها..»

فالتطور الذي أصاب التجريدية الشعرية
للشاعر (موقعياً وشعرياً) تظهره هذه
«المجموعة، وتجلوه أكثر من سابقتها.. وهو
تطور «لحق طليحة الشعر».. كما يحدده
بنفسه، مؤكداً: أن الأفكار والتصورات
المجردة صارت تلبسه بذات القدر الذي
تلبسه فيه الاستحاثات والخبرات الحسية
والماطية. (٢) فهو بحسب رؤية جمال بين
الشيخ، شاعر لا يفرض رؤية شعرية، وإنما
يكشف شعرية الوجود، أما «صله، فهو.. كما
يحدده بنفسه.. فـ «يلخص في اكتشاف
الخطات الشعرية التي تبرق في وجود
الإنسان ثم تولي هاربة، مكتشفة، بذلك ومن
خلال ذلك: «الخيوط السرية التي تمتد فجأة
بين مشاهد وأصوات وأحلام وزمنة تترك من
أسر المنطق وتقاطع.. ولها / ومن خلالها
يضم «طعم الاندماج الشامل بالكون». (٣).
فهو.. كما يرى نفسه في مرآة تجريده
الشعرية.. شاعر يسمر «على النهايات..
لأصرخ وأعرض، وأحاول أن أقبض على
شيء مما زان يبعد أبداً أوجه اللقدان يخلق
جديداً. (٤) .. وهذا هو «مفتاح» قراءته في
مجموعته هذه.. وهو، أيضاً، مصدر الإحساس
بالمساجع والأسارى عدده.. وهو، أساساً
وجوهراً: «نفس بالزمن يلهيه مثل الموت،
والتهاج إلى الآخر سرعان ما ينتهي إلى
الوحشة». (٥).

ومن خلال هذا وعنه يتكون «مشهد»،
ويبقى «موقف»:

«المشهد مكانى، ويكفل / وتتكس من
خلاله «رؤية الشاعر» للعالم. فمن هذا في
مواجهة ما يمكن أن ندعوه «أعتراكاً ذاتياً»،
في المكان / ونحن المكان.. وهي ظاهرة
تعرض على اللغة، (لغة الشاعر) مكتسباتها،
وتقدم «محترماً الثقافى» في مستوى التعبير
عن هذه الظاهرة..»

هذا «السلوك الأعرافى» في المكان، ونحن
المكان.. نجده، «بحكم «حالة الزوال» التي مر
بها (ويكسها)» قد طور «الاستجابات الصغارية
لغة الشاعر» إلى «نقد» الذي «تجسدت فيه هذه

اللغة، بمبدأها الداخلي ودلالاتها، تمثل عند
الشاعر، في مجموعته هذه تحديداً، شكلاً من
أشكال العلاقة يرسم حالة التوازى بين
اغتراب الذات (أو غريبها المكانية.. للزمانية)
واغتراب المكان نفسه.. في ما هو في «ذاكرة
الشاعر، كما عاشه وعاده، وما هو «ماثل فيه»
من «حالات الزوال» التي جعلت له «كيفيات
مغايرة» للكيفية التي يسكن بها «ذاكرة
الشاعر».. في نواصه النفسى والروحى
منه. (٦).

«وهذا هو ما يجعل «الموقف» ينشئ،
واقفاً، من «حالة قول» مع «الذاكرة»، وهو
ما يحقق بينها وبين اللغة، لآلى التصديقه
في هذه المجموعة.. ممثلة ضرباً من ضرب
«الدفاع الذاتى» عن واقع «تجشده الذاكرة»..
أو حياً فيها.. لتستقر، في القصيدة،
مفاهيمات، ورؤى، وأسماء سابقة على
الناصر.. هي لتأج لتتقاء «الذاكرة»،
وه اللغة، في مستوى تعبيري واحد.. هو
مستوى الوجود.



أحمد عبد المطلب حجازي

وفي منوه هذا يمكن البحث في بنية
العالم الشعرى في هذه المجموعة، بما للبيئة
من مفهوم محدد يخلص في كونها: جملة
من العناصر الأساسية، تقوم بينها شبكة من
العلاقات المتعاقبة (المتبادلة)، حتى إذا تغير
منها واحد أو انحذف، وجدنا العناصر
الأخرى تتغير دلالاتها بصورة موازية.. وهذا
تتحقق عنده تلك الانسلاخات الزمنية التي
يحاول من خلالها استيعاب العناصر حد
استنفاده، وللمحرة (التفجّع) على ما معنى
وضاع، فهو «يوسد مأساة اللقدان... ويلغها،
ويحقق الطمانينة بحمل الإحساس لها
مشتركا. (٧)

ولذا كان كل شيء، في هذا، قد تحول عند
الشاعر إلى «ذاكرة»، ووجدان،.. كما يذهب
مركزاً.. فإن مجموعته: «أشجار الأسمنت»،
هى العمل الشعرى الذي يتجسد مدارات هذه
«الذاكرة»، وتتمثل فيه العلاقات «الوجدان»،
واسنادرته للرمزية، ولتأليلاته كذلك.

إن «المكان، والزمان»، هذا، متمثلان
شعرياً.. «الشعر، يفكر، بهما ويمثل وجوده
(إحساساً) بهما / ومن خلالهما «شعرياً»
أيضاً، فهو، «هنا» شاعر يفكره عن المكان،
ويرويته الزمان (أو يرويه فيه) .. أما إذا
وجدناه في بعض من قصائد هذه المجموعة
كمن يستعير «قول الآخر» تعبيراً عن هذه
«الأفكار» أو تجسداً لها، فليس هذا منه إلا من
قبول اعتماد «فناء القول» الذي يقف وراءه
بشاعره، وإحساساته بالحقبة (التي يحياها
داخلياً)، وإلى «محاولة» منه لتحقيق
للتراسل بين «معداه» هو «مرادفه».. في فيما
يبنيهما (أو يريد أن يحمده) من عناصر
الطائفة: رؤى، وموقفاً وجودياً:

ولنتأمل هنا في بعض ما يقول:

١. «لما تحورت الصيغة عفت من

مفاتي،

أبحث في وجه الناس عن

صحبى،

فلم أعر على أحد،

وأدركتى للكلال».

(«قصيدة: العودة من المفاتي»)

أنا والقاهرة الوجه والعرايا
خلعنا أشهادها،

ونحننا لزمان نضع في عزتنا الجليل ونسفي...

٣. « زمن يلتقي منازلنا الأولى،

فلا يدرك منها

إلا طلولا، طلولا

أتراني بالذات حملا بحلم

ووصلت اغتراب يوم أمس،

٤. « هذه ربيعا، كان رحولي

كان حملا

وعودتي اليوم صحوي

هذا النهار نهاري

وهذه الشمس شمسي،

٥. قصيدة أهديتها للقاهرة

٦. « انظار الجروب الذي يظفر في روحنا كائن نرى،

نظار الجروب الذي باعنا في البشلاء

إن في ربحنا من قرب الفقرة نورا أنا

ألمسنا، ولا نقضا:

لنرجع يومًا إلى الأمهات،

ونولد بعد صبيّا وإكتمال،

٧. من قصيدة «نظار الجروب» -

وهي مهداة إلى أمي لعل نذكر...

في «المداح» السابقة ونجلى «الزمان

فكرة، والمكان وجوبًا، متخطًا بهذه الفكرة:

متبقيًا عنها، ومبنيًا لها.. ويتحول البشر

والأشياء إلى «شواهد»، أكثر مما هم

«شهود»، ما «العلاقة» هنا فهي الدور / أو

القرب (مكانًا)، والابتعاد / أو الاغتراب

(زمانًا) أما حضور القتال هنا فهو حضور

محاوٍ - سواء في علاقته الانتمائية إلى

المكان، أو في ارتباطه بالزمان (لنكون

ذاتيًا، أو لنكون به ذاتًا) .. أما الخطاب

(الشعري) هنا فهو نسج من «أصوات

كلامية، تدلّ، في أجنى ماضيه، - شعير

المعجم، الذي هو الشاعر هنا.

أما العلاقة فهي علاقة عالم شعري بعالم
واقعي من خلال ما يمكن اعتباره انعكاسًا
ذاتيًا. فالشاعر، هنا، واقع (ذاتًا) في إطار
منظومة من العلاقات/ للعلامات بها تتحقق
«البهية الشعرية». وهي بهية عالم يسكن
الذاكرة، ويحمل مكانًا في «رويا زمانية،
للوجود، متصبة من حاضرها الذي لم تعد
تتحرف منه على مكان، ممكن الوجود، (أو
محققًا وجردًا) بالنسبة لها. لذلك نجد
يستجيب للذاكرة أكثر من استجابته للواقع في
تمونه الحاضر. أما «الثقة» عنده، فيما هنا
في «وضع مكافئ» - أو معادل لما في
«الذاكرة».

إن «المكان في الذاكرة» هنا بمثابة
«وسيط» للتعبير عن «تمازج زمني»، يجد
الشاعر نفسه فيه متجاوزًا.. فيجمل منه «وعيًا
مكنا، يأخذ الشاعر وضعه فيه، وإن وإحساس
غريب/ اغترابي» - معًا. وهو ما يجعل علاقة
الشاعر بالمكان موازية لعلاقة القول
بالثقة. ومعالجة لها أيضًا، ويبرز التماثل -
الاختلاف بين «المكان في الذاكرة» واللغة /
الذات من خلال دلالات موازية - يمكن
استخلاصها وتعبئتها - بين «الذاكرة» /
الصورة، والثقة / النصير.

٨. «إنا كان «حجازي» في معظم مكاتب
«إنشأ ويكشف شعرية الوجود، فإن لهذه
«الشعرية» أسلوبها، ورويتها / رؤياها..

٩. «إنا كان - كما يقول هو عن نفسه -

«يصور على النهايات لتصرخ ويترض،

فإن مواجهته هذا «التقدان خلق جديد، يجعل

من لفته «لغة رمزية، وإن بدت في ظاهرها

وصيًا أو تسجيلاً». فهي لغة لاتصمد «فيها

«من رمز استلزامي»، ولاتعتمد شيئًا مما

يمكن أن يكون إشارة أسطورية جازفة.

١٠. «وإذا كان «حجازي» الأول: «مدينة

بلا قلب، (١٩٥٨) قد «بيل - شعور»

بالانقطاع «من عالم الطفولة والصباء»

ومحاولة «للدخول في أرض المستقبل

الجهنمية، فإن «أشجار الأممات،

(١٩٨٩) يرسم علامات أخرى في علاقة

الامتداد هذه في أرض المستقبل للجهنمية -

لا محاولة منه للتخلل في تفاصيل عالم

محدد وغير مفهوم... وإنما في «مأسوية
الكشف» من هذا الانتقال والامتداد. بكل
ما يجز من «رموز الغياب» التي تبدو كما لو
أنها تنحدر إليه من عوالم تلك الأسطورة
الشعبية التي يبدو أنها لا تزال تثقل روحه بما
تحدث فيه من «علامات انتهاء العالم وقيام
الساعة» (٨).

ويبرز في هذه المجموعة عديد من
«الدلالات الخاصة» التي يمكن تبويبها من
خلال ما يقدم فيها من «مبنى شعري»:

١. فهو إذ يجعل صلة قصيدته بالعالم
قائمة على أساس كولي «صلة تصور خاص
وراعدة خلق وتشكيل لاصلة نقل وتسجيل»،
فإنه لا يجعل من هذه الصلة «غاية القصيدة» -
فالقصد - «عند» - للاتصل بالعالم إلا بمقدار
حاجتها لكشفه وقلعه.

٢. أما في مستوى البناء الشعري، فلم يمد
«حجازي» شاعرًا تلقائيًا في تعبيره عن
تجربته:

٣. فهناك، أولاً، هذا الوعي اللغوي
عنده. فهي لغة حاضرة متشكل / أو يمد
تشكيله - كما هي لغة وعي بالماضي - بما هو
ذاتي - تاريخي. إذ نجد أنفسنا أمام ثلاثة
عناصر تدخل / وتدخل في تكوين قصيدته،
هي: الاقتباسات، والإحالات،
والأصداء - وهي عناصر تدعونا إلى
التوقف عندها بمكمانته من موقف
زمني، وكان «موقف الشاعر هو البحث عن
«أصول» - و«مرجعيات» لما يقول - بقدر
حرصه على «تأكيد» هذه الأصول - وكأنه
يبد فيها شيئًا لروح السلالة الشعرية
التي تنسج موقفه الوجودي على مثل هذا
التقبل (يتمثل هذا، في أكثر صوره مباشرة،
بما يقدم به قصيدته «أهنية للقاهرة بيت
للبحر، وأخر لشوقي».. كما يتمثل في
عدلين بعض قصائد المجموعة: طليعة،
طردية، خمرة» (٩).

٤. فالاقتباسات تحول إلى الماضي، رؤيا
وموقفًا «تأكيدا لكون هذا الماضي (عنده) هو
«المرجع» في كل قول وموقف. فهو كما
يلعب بالذات التاريخ الذي عرفه وشهد تكوينه

يطلق منها على «الحاضر الغريب»، بفعل الشيء نفسه بالنسبة للتراث، مؤكداً انتماءه السلائي إليه من خلال «الشكل، أحياناً، ومن خلال الدلالة في أحيان أخرى.

- وفي السياق ذاته تقع إحالاته - وهي إحالات تتميز بما لها من صور مجازية تجل للنص، هذا، مزيج العنصرية - بالمعنى الكولوني (وبالأخص في ما يقابل به همومه من هموم الآخرين - مستذكراً، أو مستحولاً إليها زماناً...)، وكان «دلالة، قصيدته لتتجهج القرامة، والاستدكان أكثر مما تتلججها الكتابة» كتابته هو لها..

- وهذا نأى إلى العنصر الثالث: الأصداء التي تبرز من خلال محاوره تقريبا ما قد يقع من «مسافة تاريخية، بين عمليتي التلقي، والإنتاج.. بين المؤرخ في اللغة، وتكوينها، واللغة تمجيداً.. كذلك بين الواقعيين: الثاني (لشاعر)، والفيزيائي (للوامع والأشياء) - وتتجمل في استعادة الأصوات: أصوات الأشخاص، والأشياء (وإن كانت، في معظمها، أصوات الدلائل - أو ما هو منعكس على هذا الدلائل، داخل الشاعر - أكثر منها أصوات الخارج)»

وهذا ما يجعل علاقة الشاعر بالواقع تمثل في حديثها القصيرين: الاستهلاك، والإنتاج..

- فهو يستهلك الواقع الفيزيائي بلفظ أو أصره، ويبدع عناصره - باعتباره المبدع - الفعوض لعمانه (الذاتي) القديم:

«أرني بلداً غريباً،

لم أشاهد مظه منى، ولا وظناً

ولأعلم كيف اتخذته أمه سكا،

أرى ما يشبه الأرض،

كان الأرض ماتت فهي في كبد دنه خضراء

أرى ما يشبه النجم،

كان يبارك كالنجم قادمة من الناضبي

لأن عاكسها في الأفق تتسج من هباته

سبحاً بالآ غفا

أرى وفقاً يتر لا يتر،

كان شمساً كلما رأت نهاراً في الضمى

أكلته قبل مغيبها،

عود على بدء، ووقت يسبح الزمان

أرى ما يشبه المدن

طلول من مأذن،

من ملحن كازائف في قمار بيبي حورية

وأرى سراطين الحديد شبح أعداء،

وتطلع أوجها وحشية

وأرى هلاماً في الشوارع نازفاً

يشوق في أصلحه للزمنية الصغراء»

[قصيدة: منتصف الوقت]

- أما الانداج فهو للواقع الذاتي العائلي -

واقعاً بديلاً يرتبط في حركته بالتقاء + المعينين:

- زمن يلتقي منازل الأمل...

ويتهنى إلى اللقاء - الولادة:

- «خذيني ياقطة،

ورفرغي في طلح والأمل

لديني من سراك مرة ثانية،

أو بدديني والقطبي خبلي،

- وهذا، ثانياً، التشكيل داخل

القصيدة - الذي يشمل عناصر الصياغة،

الشعرية - بما فيها: اللغة، الإشارات الرمزية.

فقصائد هذه المجموعة تمثل شعر التجربة

الذاتية، الذي تنمو فيه الصور نمواً أيقياً، لأن

القصيدة تعتمد «الشكل الحكائي، ويتر عن

وعى بالواقع، بنفس الوقت الذي هو تعبير عن

محادثة الواقع، والاصطناع بهذا الواقع في

تشكيل شعري يتخذ من «الشكل الإيقاعي،

أساساً في البناء للشعري، مبدعاً، من خلال

ذلك، رؤية شاملة، متعددة الدلالات

والإحاطات لفكرة الزوال. فقصيدة

هجازي، في توجهها هذا وراثتها تتصف بما

يدعوه محمود أمين العالم: «اللامسة

القصية لأشياء الوجود - وهو ما يدفعها في

هذه «الرحلة الألفية، من خلال ملازمة

أشياء الوجود بخصبة تقودها إلى معنى

الصور الحكائي - في صور متلاحقة،
مستحاجة أيقياً - (وأيضاً الأمثلة على هذا
المنحى، من قصائد المجموعة، قصيدة:
«طريدة»..)

- وهذا، ثالثاً، الشكل الشعري الذي

يتخذ مظاهر الواضحة في قصائد هذه

المجموعة.. إذ يبرز «الواصل الأيقى لبناء

الصور البارزة، لاستساغ في فراغات، لا

التقالات مفاجئة، بل لتحريك حركة تكاد

[تكون] منطقية الخطوات في تشكيل بداية

القصيدة دون أن تسقط في تجريد أو

شكوية. (١٠)

ولتخذ القصيدة في هذه المجموعة تنوعاً

إيقاعياً ليس مما حققه «الشكل الجديد،

فصيح، وإنما لجده يعود إلى بعض معطيات

أشكال قديمة، ملطفاً لنفسه (قصيدته)

محاولة النوع، سواء في «تكوينه الشكل، أو

في «بناؤه الإيقاعي». وإن كان واضحاً، كما

يظهر واضحاً من غير قصيدة من قصائد

هذه المجموعة، أنه يسرف عناية خاصة

بالشكل الشعري. وإن اعتمد فيه البساطة

الإيقاعية - ثلثي أعطاهما الشعر الجديد

للقصيدة العربية:

ولعلنا ونحن نتكلم على «الشكل، في

قصيدة هجازي - في هذه المجموعة تحديداً -

نجد أنفسنا، فيما نذهب معه فيه، أمام

نموذجين:

١ - النموذج التراثي العربي الذي

لا يزال يحتفظ (عنده) بخصائصه المميزة

عن «شخصية القصيدة، في ما لها في:

المستوى الإيقاعي، والبناء اللغوي، والتقفية

التي لا يهملها، بل يعتمدهما في كثير من

الأسس التي اعتمدتها القصيدة الجديدة في

القصائد ومطالع الستينات..)

٢ - النموذج الجديد - كما هو في

صورته التي أعدها «الرواد، خلال

الخمسينيات فيما لهم من تجربة، في مستوى

الإيقاع وبناء الشكل الجديد، بشكل هجازي

امتداداً طبيعياً ومخلصاً لها، فهو مرتبط بما

تتعلق بها / ومنها.

هذا من جانب. ومن جانب آخر، فإن

قصيدة هجازي (في هذه المجموعة، وبوجه

عام، قصيدة تشعلها عاطفة منجاسة، وتتخطى في موقف شعري يتطور من داخله، وهذا، بالذات، ما يجعله «مخافتاً» على ما يمكن أن ندعوه، انتظاماً إيقاعياً، يحققه بناء الشكل، عنده.. جاعلاً لتجربته الفنية خصائصها. وهو في هذا الاتجاه / التوجه منه، يتحول الانفعال وراء إغراء «التجريب الشكلي» الذي مَرَّ به، ويمرّ عسود من مجاليه، يعمل على الاستفادة من معطيات «شكل سابق»، تراثي أو معاصر، فيصنّف فيه «مادته الشعرية». وإن كان لا يبالغ في هذا الإسراف.

ذلك أن ما يهمه - كما يبدو من خلال قراءتنا له - هو أن يجعل لقصيدته صدقها ودقة بانها الشكل، وإحكام هذا الشكل، وهذا هو ما يجعل استجابته الفنية فيها تأتي مزدوجة:

- فهي، من جانب، استجابة لذاته، بما يجعل «تجربته» فيها تتضمن محاولة تمج العالم الواقعي بالآخر الشعري بما يجعل القصيدة نتاج تقابل (مدرَك، أو خفي) بين «الذات» والوجود (بما لهما من حركية وتشكيك). أما «اللفة» فهي، هنا، تستوعب هذا كله. ومن هنا عودته الرأعية إلى كثير من «صينها القبلي». وإن كان يوصي شعري جديد.

- وهي، من جانب آخر: استجابة لموذج «مُؤسَّس» يري / أو يجد فيه تحقيقاً وتصفياً لما يريد، أو يسعى إلى تحقيقه من «استجابة فنية» لدى منتقبيه.

وهي، في جانبها، قيم يحرص الشاعر - كما يبدو - على حفظها. وكأنه يريد القول / أو التأكيد على أن هذه «الأشكال» تستهلك كل ما لها من إمكانات، وهي ليست مذاقية لما ندعوه «تجديداً» روحاً وجوهرًا!!

- وهناك، زاهياً، هذا الإحساس الحّي بالزمن عنده - أو للقل: الإحساس بالزمن الحى - وهو ما يتحدد في: الوعي والإدراك التاريخي للحياة - فنظرتي إلى التاريخ، وإحساسه (استشعر شعرياً) به، وموقفه منه / وفيه، ليس بما هو زمن

مطلق، وإنما بما هو «زمن إنساني»، ملموس ومحدد - تاريخ المجتمع والإنسان - كما يشير هو نفسه إلى ذلك، مشدداً على أن «فكرة التاريخ» هي ما يدور حولها نشاطه الشعري والروحي: «إن إحساسى حثيف بالتاريخ بما هو صيرورة وتحوّل وموت. لأعتبر الميلاد عملاً من أعمال التاريخ، بل هو عمل من أعمال الطبيعة، وإنما الموت وحده هو الفن التاريخي».

ونلاحظاً من هذه الفكرة الجوهرية - أوفسوس عليها، يبرز عنده عامل الزمن، وهو زمن نجد للشاعر يتحرك داخله، يتحرك به / ومعه، بنفس الوقت الذي هو فيه فريسة هذا الزمن - وهو ما يجعل اكتشاف الموت عنده، أو تعمق حسّه به، عنصر آخر من عناصر الملاقة بالتاريخ. وإن لتأكيد «فعل الصراخ» بين الإرادة والقدر، وبين الحلم (الرويا) والتاريخ.

إن الموت، في رؤيته وبناء رؤياه، لا يمثل «الزوال» أو «العدم للثام». إن له حياة في الذاكرة، وفي النفس له استناد. وهذا ما يكون به «الوجود وجوداً» عنده ومن خلال ذلك نجد للشاعر يلعب لعبة التوازن بين الحياة والموت. وإن كان ما يرمو بفعلها / أو نتيجة لها، هو: حسّ الاغتراب في الزمان والمكان، وتصادم حالة الإحساس بالضياع، والافتقار أحياناً (وهذا ما يجعلنا إلى تفسير سرّ تسكع بما هو «ترائي»، صديق الحذر، في «الأشكال» و«اللفة» عنده). ومن خلال مثل هذا الإحساس بالزمن تتحقق عنده استمراريته / أو استمراريته، هو، فيه، ليكون البحث (بحث الشاعر) «عن لغة قادرة على استيعاب التاريخ ومعالجة الفجوات الناقصة في الذاكرة». لغة تؤيد الهارب والحاي، وتقارم الزمن باعتقائه وإيقاعه للفواصل الزائفة بين مراحلها. لغة تؤلف بين الذاكرة الخاصة والذاكرة الشاملة، بين الفرد والإنسان،

إن كثيراً من قصائد الشاعر (وفي هذه المجموعة بالذات) تقوم على ما يدعى بـ «الاتصال التاريخي». وهذا الاتصال هو ما يربك عدد تلك المفارقات الاستعارية، والرموز والرموز الضدية. وهو، فيه،

يقدم وجهاً معقوفاً، وجوداً، ليكشف الوجه الآخر مثلاً في الوجود - وأحياناً يحدث للحنن. يقدم الوجه المائل ليؤكد أن الوجه المعقوف «الأبدي» التي عرف بها / ومن خلالها قراءة الأشياء.

ونلاحظاً من هذا بكون مثول الماضي عنده مثول معنى يحمل دلالاته، ويقترب من أن يكون معنى يمثل استراتيجيات الذات في مالها من موقف في الزمن / ومن الزمن. وهي استراتيجية «تحدد» معنى وأبعاداً، ضمن مفصلين - لحل للشاعر يرى فيهما الوجه / والوجه الصنم للحقيقة - كما يراها ويحيها:

«الأول هو: في «تحوّل الماضي» الذي يستجيب لمعاد - ويثقل هذا بصوره للرائحة» في قصيدة «أغنية للفاخرة» القصيدة بإحساس الحذر من الزمن، والعين إلى ما يمثل «زماناً معني».

- والثاني هو: الحقيقة التي يمثل فيها الحاضر أمامه.

غير أن «استراتيجية المعنى» هذه، معقدة فيما يستجيب له من «قول الماضي» أو مما «وقع فيه»، تمكس نوعاً من أنواع الإضغاط على الذات. فهو «يكلم»، ويستأثر بشئ من «كلام الآخر ممزجاً به كلامه، ليكشف عن وعيه بذاته أولاً، ومن ثم ليعدهم هذه الذات» فيما تصبح عنه معرفة بالوجود، وفيما تصدر عنه من موقف في هذا الوجود / وعيه.

- وهناك، خامساً، هذه «الأنا» التي لا تشكل «ذاتاً متعاقبة» - كما هو الحال عند شاعر مثل أدونيس مثلاً - وإنما هي، هنا: الأنا التي تتعاقب الآخر «المستبعدة مع العصر والزمن من أجل «عصره» الذي يراه، أو يريد «استعادته» - وهو ما يمثل «زمنه الضائع» الذي يمثل الجانب الأبرز في وعيه المأساوي. فهو، فيه ومن خلاله، «يوجد» مأساة الفقدان... ولكنه، في الوقت ذاته، «يحقق الطمانينة بجعل الإحساس بها مشتركاً» وفي هذا السياق يمكن النظر إلى ما يراه هو «بصدد اللفة التي يبحث عنها ليحققها في شعره» (١١)

تبرز «الأشياء» في علاقاتها بكل من الزمان والمكان، وهي، هذا، تصادم بالزمان من خلال المكان - وهذا ما يجعل للشاعر كخيبر الارتداد من «الواقع» إلى «ذاته» من خلال «جسر» اللغة الذي يمتد بين الزمان والمكان، واللغة، هنا، تعود إلى «مصادرها» الزائفة بين «العمرى»، و«الذاكرة».

ولا تجد «الذاكرة»، أمام شَرَق الواقع، وتفكك «الوجود»، فيه، وغياب «الموجود» إلا أن تلم أشعاتها - وذلك من خلال الارتباط بالذي كان - فالماضي، صورة وقيمة ومعرفة بالحياة والأشياء، موجود هنا بقوة - وإلا لما كان تعدى إلى «شكل القصيدة» بذاته - الذي يتخذ هنا بعضاً من أنساق الماضي اللغوية - كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

فهل تجزئ قصائد هذه المجموعة لتشكل حلقة أخرى في سلسلة البحث عن الذات - ذات المعاصرة دائماً بوجود غريب عليها؟

إن «أشجار الأسمنت» - كما «مخنيه بلا قلب» - وإن من منظور مختلف وموقع مختلف - تبرز في معجم قصائدها، عن هذه الفكرة - فهو يكشف ماضيه في حاضره، (هذا الحاضر الذي يحاصر ذاته، باستمرار، بقيمه ومعطياته الغريبة) - ولكن هذا «الاكتشاف» يتم من خلال «روية الحاضر».

والسؤال الذي يبرز هنا هو:

- هل وقرع الشاعر إلى جانب الماضى (وإن كان ماضيه الذاتي في علاقته بواقع الأشياء)، وإحساسه به على هذا النحو يتم انطلاقاً من كون هذا الماضى «قيمة» بذاته، أم أنه «مجرد إحساس»؟

- بل هو «إحساس» بقيمة، مما يعطى موقعه من الماضى دلالة أكبر من كونه «مرآة» فهو، هذا، بنية ذاتية - نفسية وروحية.

- والسؤال الآخر هو عما إذا كان الشاعر، هذا، لا يجد «ذاته» إلا في الماضى، ولا يعبر عنها إلا من خلال هذا الماضى وبه؟

إذا مساعدنا إلى «مدينة بلا قلب» نجد يتردد هذا الماضى هناك - فالبحث عن

الذات في واقع حياة مخفّرة هو ما يشهد، دائماً، إلى الماضى، ويجعل منه «حلقة غائبة» في سلسلة البدء الذاتي لحياة^(١٧)

- ولكن - وهذا سؤال ثالث - ماسحاً لن يكون الماضى على هذا النحو الذي هو فيه في بقاء رؤيا الشاعر رؤيته - بهذه السحورية التي يتشكل بها / وتتشكل الأشياء والمواقف والمآلات من حوله؟

ولا نستطيع هذا القول أكثر من أن هذا الماضى يمثل ذاته، وجوداً وبناء... وهو شاعر يحمل التناقض المصمم مع ذاته.

وإذا ما ذهبنا مع «تودوروف» في أن كل نص أدبي هو بمثابة النظام - أي أن الأجزاء المتكثرة للنص الأدبي لا تقوم على علاقات اعتباطية، إنما على علاقات ضرورية... فإننا يمكن أن نتبين، حين صعبة، ذلك «التماسك الداخلي» الذي يعمل الشاعر على إقامته في مواجهة «النيهار الخارج»، بتناحيه أو تبذله (وهو ما يتجسد عنده في «فكرة الزوال» و«رؤيا الزوال»...)

هذا يتحقق وقرع الشاعر في نطق «الدائرة الرومانسية» التي تفسد «الأثر» و«الذكرى»، وتبعد حينها إلى اللغاب من الأشياء - حيث تتحقق اللحمة الحية بين ذاته وهذه الأشياء (الأشياء دالة وجود - والذات مرجعاً...)

إن «علاقات الغياب» عند الشاعر، هذا، علاقات «مفق» - و«مفق» أما «علاقات الحضور» فتتبع عنده فيما هو «تصوير» و«تكوين»، تتألف فيهما «الكلمات» من خلال «علاقة دلالية» - بقرّة البنية، وليس بالإيهام - كما هو الحال في «الرمز».

- وهناك سادساً وأخيراً تكتبيات التعبير في قصائد هذه المجموعة - فإذا ما تجلبنا تكرار في مما سبقت الإشارة إليه مما يدخل في هذا السياق، أمكننا الإنساقفة بالتقول: إن تقبلة قصائد «أشجار الأسمنت» بوجه غام، تقنية محددة / ومحددة، تتوكل من الإطلاقات الأسلوبية ما يجعل منها تداعياً زمانياً / مكانياً يسوغ بليته العامة بشيء من الطوبى الماطفي للتجربة التي

يقدمها، في غير قصيدة من قصائد المجموعة، في سبغة «علاقة وجودية» بين عالم يخفي من الوجود، وآخر يهبط - محطاً زوالاً - الأول - وهنا نفهم معنى كون «الموت وحده هو الفعل التاريخي» عند الشاعر.

وإذا كان الشاعر، في مجموعات سابقات له، هو «النصب والمطرقة التي تهدم» - على حد تعبير «موريس بلانشو» - فإنه، في «أشجار الأسمنت»، «بروي» من غير أن يخرج من قلب الحدث، فهو، هذا، «يصنع الحكاية»، ثم يمضي باحثاً عن علاقاتها بالأشياء - فالقصيدة هنا «حكاية» - أو «مدينة» - على ما لها من «قولتين»... و«الحكاية شدة» في التاريخ، - كما يقول «رولان بارت» - وهو بهذه «الحكاية»، يشكل بناء ونسيجاً موقفاً، يطور خصوصية علاقة الذات (ذاته) بالأشياء، فيما يرى فيه إظهاراً للتاريخي - أو مايقع هذا الواقع، بالنسبة له، في الألف.

أما «اللغة» فهي مستقلة ما بطريقة ومسالمة - وكان غايتها «تثبيت» الرضى بالماضي، أو تأكيد «استيعاب» هذا الماضى دخلها - باعتباره «حلقة الواسع» التي يتم «موقف» بشرطها. ■

«هوامس... وإحالات»

(١) النظر: السجلة العربية للخلفاء - إدارة الثقافة في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس ١٩٨٢ - ص ٢٥٦.

(٢) حجازي: في الرزية والتجربة - السجلة العربية للثقافة - العدد السابق - ص ٢٥٥.

(٣) الشرح نفسه - ص ٢٥٥ - ٢٥٦.

(٤) الشرح نفسه - ص ٢٥٦.

(٥) الشرح نفسه والسجدة.

(٦) ويمكن أن ننظر، هذا، إلى المسألة في إطار «المركبة» و«السكران» - فالمكان، والبيئة، والبشر (كجسد مجرد) يهبطون «المركبة»، فيما لهم من إظهار الوجود، ومن علاقة بالزمان وبوجوده للتبدل فيه والشاعر - نفسه، تحرك / يتحرك في المكان / عبر الزمان إلا أن «الساكن» الوحيد هو «التذكر» التي أخذت بجميع الصور والمشاهد كما كانت (وكما الأسماء لأشكاله وأشكاله) من غير تبدل وتغير - ونحن صانت «حركة الشاعر» أو

للرد والإنسان - السجوة العربية للثقافة - العدد نفسه.

(١٢) يلحظ للشاعر إلى أن شعره في مجموعته هذه كان «شعر خروج وشوق، شعر معاناة، وشوق بين عالمين متناقضين بين الفردوس الذي خلقه (فردوس الطفولة لا فردوس الطبيعة) والجحيم الذي استقبله». وكان، في هذا التوجه / الاتجاه منه يدخل في الرومانسية للشعر العربية عتبة أخرى، مقيماً مسيرته السجوية التي هي، في صميمها، «مسيرورة شوق» من خلال مساهم «ناخبي»، ربما تشكلت به ذات تاريخانية.

يقتحما من منظور آخر هو شعر منظور الواقع الذي يراه متغيراً. وفي الأخير: هو تعبير عن استراتيجيات موقف ذاتي يقفه الشاعر في الزمن / ومن الزمن.

(١٠) محمود أمين العالم: لغة الشعر العربي وقدرته على التحوّل - السجوة العربية للثقافة - ع - تونس أكتوبر ١٩٨٢ - ص ٢٤٦.

(١١) كتب الشاعر، مهيأً عن مسأله: «من أنا... فقال: «إني أبحث في شعري عن لغة تالدة على استيعاب التاريخ ومعالجة الفجوات للثقافة في الذاكرة لغة تؤيد الهارب والمبارز وتقاوم الزمن باعتقله وإلغاء الفواصل الزمنية بين مدخله. لغة تؤلف بين للذاكرة الخامسة والذاكرة الشاملة، بين

عاد لها إلى المكان، من خلال «زمن» كان قد تغير، وغير، التحدث، للذاكرة، عما فيها، ليوث الشاعر «عده» في «واقع»، لم يبق، مما له في الذاكرة، شيء فيه. بطل حركة الزمن، وعوامل زحله على وجود الحياة والواقع.

(٧) في الرواية والتجربة - مرجع سابق - ص ٢٩٧

(٨) في الرواية والتجربة - مرجع سابق - وجميع القصص الكلاسيكية الأخرى القصصية للشاعر. والتي لا تترك الإشارة إلى مصدرها هي من هنا المثال.

(٩) مثل هذه «الاستعارات الارتدادية» إلى «صوت الآخر، في الماضي، أو إلى «نفسه»، في لقل هو من قبله تقرير ذلك في الماضي - فله التي

[٣]

الشعر والتحويلات الاجتماعية

صلاح عدس

التكيف مع ظروف وقيم مجتمع المدينة التي تختلف وتتناقض مع مجتمع القرية نظراً لاختلاف وسيلة الإنتاج هنا وهناك. من الأرض الزراعية إلى الآلة، فالأرض الزراعية لها قيمتها المرتبطة بالدين وأخلاقيات الكرم والشرف والشهامة، أما الآلة فتعسق روح الإنسان وتهدم الأخلاقيات والتقاليد الزراعية، ولا تبرز غير أنياب المال ومخالب المصلحة والمنفعة الفردية حسب مذهب «بندام» وحسب مذهب «البروجماتية» الذي يبلور فلسفة المجتمع البروجماتري ويحل من الفائدة العملية وحدها أساساً لقبول أو رفض أي فكرة .. وهكذا نجد أن تيمة القرية وتيمة المدينة وما بينهما من تناقض يؤلف بينهما شاعرنا في هارمونية تشكل عائلته الشعرية في دواوينه السبعة بداية من ديوان «مدينة بلا قلب» ثم ديوان «أوراسي» ثم ديوان «لم يبق إلا الأصغر» ثم ديوان

ربما كان سبب ذلك أنه يصبر عن جيلنا الضائع على حد تعبوس، «إرغمت هيمنجواي»، ذلك الجيل الذي نزع من القرية إلى المدينة طلباً للعلم والوظيفة محملاً بما في القرية من البساطة والمزج والإيمان الميتافيزيقي فلذا به يصطدم بما في المدينة من قيم بروجماترية قوامها الأنانية والفردية والانتهازية، ومالتي المدينة من علاقات سطحية وثاقبة وزائلة، حتى لكانها «الأرض للخراب» على حد تعبير «د. س. إلبوت» وكان أهلها هم الرجال المجرفون، على حد تعبير «إلبوت»، أيضاً في عنوان آخر إحدى قصائده، وكان هذا الانتقال من مجتمع الريف إلى مجتمع الحضر بمثابة صدمة فجرت فيه شاعريته لتعبر عن إحساسه وإحساس جيله بالوحدة والفردية والاعتقار في مدينة بلا قلب، هي غلبة من المواقف الأممية، وهذا الإحساس هو نتيجة لعدم

إن شعرية حجازي القائمة على النقاء اللغوي قد أعطت، الذات في أشكالها المتعددة دوراً مهماً لتعدد توجهاتها الخارجية، وكان الزمن الخاص به أحد وسائل الاتصال بالتاريخ ومن هنا بدأت تجربته من المتعين والمتحقق والمعاش ثم انتقلت إلى الخارج درجة حتى صارت اللغة أو الكتابة هي محور الشعرية، وقد ترافق تطور النص لديه مع تعقد شبكة العلاقات الاجتماعية في مصر، من الحلم الجمعي إلى انكساره، ثم التشظى وتعدد الأحلام والهاجس.

التحرير

ف أحمد عبد المعطي حجازي هو أحد رواد الشعر الحر وأقربهم إلى قلمي

«مزلية للعمير الجميل» ثم ديوان «كائنات
ملكة الليل» وأخيراً ديوان «أشجار
الأسمنت» ..

ويصور شاعرا لحظة تاريخية تمتد من
الخمسينيات إلى التسعينيات وهي فترة
تحولات إجتماعية ذات أبعاد اقتصادية
وسياسية من الملكية والأحزاب والإقطاع
حتى ثورة يوليو ١٩٥٢ وعهد الناصر الذي
أيقظ في المصرب حلم المصرية والوحدة
والاشتراكية ثم سقوط هذا الحلم في نكسة
١٩٦٧ ثم معارلة البوهن في أكتوبر
١٩٧٣ ثم الانفتاح الاستهلاكي ومهاندته
إسرائيل ومأخذه كل هذه التحولات من
انعكاسات على نفسية الإنسان المصري
والعربي عبر عنها شاعرنا بأصدق تعبير
لأنها ساهمت في تشكيل الإحساس العام لدى
شاعرنا بالأسامة ذلك الإحساس الكلي الذي
تتردد أنفاسه في كل فصلا شاعرنا من
خلال نمة القرية ونمة المدينة ..

فالقرية عند شاعرنا هي رمز للماضي
لطفولته وصباه ولكل ما هو جميل وبسيط
وصادق فهو يحمل على كتفيه ذكريات
القرية ويسير بقدميه في المدينة التي ترمز
لكل ما هو مادي وكليبي ..

ولنستمع إليه يقول:
ولكم عذبي وقت الغروب
لونه الجهم الخضوب

صمته سرب للطيور العائدة
والزروع الهاجدة
والغاف المترامي من بعد

نشأة راقدة
وغصون التوت ششى فى الشفق
عاريات لا ورق

ونعش الور
وهنا كم قلت أه
كنت أهوى أن أموت

أنتهى في عامي السادس عشر
إن شاعرنا يرفض الحياة في المدينة
ويحتمل لو أنه كان قد مات في صباه في
القرية ..

وتكرر صورة الغروب فى القرية فى
قول شاعرنا:

وقريتنا بحمن المغرب الشقى
رؤى أفق

مخادع ثرة الطوين والنقل

لنأام على مشارفها فى صفحة للترعة

رؤى مسحورة ششى

وكنت أرى عناق الزهر الزهر

وأسمع غمغمات الطير للطيور

وأصولت ليلهاام تخفى فى مخدل للقرية

فهنا صورة واقعية للقرية تخطف عن صورة
القرية عند شعراء الرومانسية السابقين لشاعرنا
ولذلك نجد بسيميل قاموسا شعريا جديدا فى
ألفاظه ليكلمنا مع اتجاهه اللغوى نحو الواقعية مثل
عبارة «أصوات البهائم» التي كان يستعيرها
الرومانسيون قبله من الألفاظ غير الشعرية، ومع
ذلك فقد ظلت للقرية عند شاعرنا رمزا لعذبة
للطبيعة بجمالها وسحرها وخسوبيها وحانها بعد
مواجهته قسوة الحياة فى المدينة بجفافها وعقمها،
ولكن الجيد عند شاعرنا هو رؤيته الواقعية للقرية
والتي تخطف عن الرؤية الرومانسية التي كانت
لا ترى فى القرية سوى جمال الطبيعة ولا تلتفت
إلى أمليها وما يملونه بينما يقف شاعرنا للفلاحين
فيقول:

يا أيها الإنسان فى الزويت البعيد

يا من تمشى أنفسا بكما لا تنطق

وتقردها

وكلاهما يأمل الأشياء

وكلاهما تمت السماء ونفخة وغراب

وصدى نداء

وأنت هنا كلماتنا

لكه بالتتابع الرجال للكامين على التراب

للسائلين على دروب الشمس

والطيب للفرقش والسحاب

فهرأ سمرنك العبية بقرى نهر الألم

إنى أحبك أيها الإنسان فى الزويت البعيد

والبك جئت وفى فى هذا للشديد
وأنا ابن ريف

ودعت أهلى وأرتحلت إلى هنا

لكن قبر أبى بقريتنا هناك يحمله الصبار

وهناك مازالت لنا فى الأفق دار

ولنستمع إلى شاعرنا وهو يهزف للجمين

للمتألفين فى قصيدة واحدة: نمة القرية ونمة
المدينة إذ يقول:

شوارع المدينة الكبيرة

قيمان نار

تجدر فى الظهيرة

ماطرته فى الضمى من للهب

ياويله لم يصادف غير شمسها

غير الباء والساج والباء والساج

غير اليرمات والمطاط والزجاج

والأفق رحب فى المقرى حنون

وناعم وقمرى وحسن البويوت

وشيح الأشجار فى كالهوداج المسافرة

يا ليتنا هناك

وهنا أيضا لنلاحظ الانهاء الجديد نحو الواقعية
فى الصور وفى الألفاظ مثل استعماله لكلمات مثل
اليرمات والمطاط وهو ما لم يكن يرد قبله فى

للشاعرين للمصري الرومانسي فقد حبس
الرومانسيون الشعر العربي فى دائرة الحب حتى
جاء رواد الشعر الحر ليطفقا للشعر من إمارة هذا

إلى رحاب الواقعية والتعبير عن هموم الإنسان
للمصري والعربي العامة بذلك لم يكن تجديد
أحمد عبد المعطى حجازى ورفاقه مجرد

تجديد فى شكل الشعر وإنما كان أيضا تجديدًا فى
المضمون والرؤية الشعرية، فبالقرية عند
الرومانسيين قبله كانت مجرد مناظر طبيعية

جميلة أما عند شاعرنا فهي شيء مختلف لأن
رواية تخطف عن رؤيا الرومانسيين ولنستمع إليه
يقول:

وبين القرى ومدافنها شبه

فهنا صورة بليغة لجوهر القرية المصرية

ولنستمع إلى شاعرنا يصور لنا القطارات التي

تدهم القوية فتأخذ منها الأحباب بعدا:

تلك القمارات التي دهمت منازلنا للوديمة
من يقول لها قفى

ويعد في صمت الظهيرة

تلك هي القمارات التي كانت تمر على قرنا

تسب الأحاب أحبابا

وتصني في الظلام مهية

ولتستمع إلى شاعرنا وهو يمزق قيمة المدينة
إذ يقول:

وعلى ليل مدخلان، كانت تطوى خطر الناس

والكتب يفتش عن لقمة

وأنا أبحث تحت الأشراف عن النيسة

لم يطر، ولأنا لم أطر

فرجعنا نبح الكتب وضمتنا الطرقات

وأجهنا الجدران الهجمة

وأجهنا أسوارا أسلاكها

وأجهنا أشراكها

ولتستمع إليه يقول:

حببي من الزيف جاء

كما جئت يوما حببي جاء

وألقت بنا الروح في الشط جوعي عرييا

ولتستمع إليه أيضا يسير الحياة في المدينة:

كان الطريق ممشا إلا مواضع الشجر

والناس مركب يسير سامتا بجانب الجبل

يعتقون العين في وجه الهجير

فالمدينة عدد شاعرنا مرتبطة دائما بصورة
الشمس المارقة والصيف والهجير، بينما للقوية
مرتبطة دائما بصورة لتشرق والقروب حيث
الحرارة هائلة وحيث للندى وللظلال.. ولتستمع
إليه يقول:

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد ما بهد فصول

بحت فيها عن حديقة ظم أجد فيها لثر

أهلها فيها تحت للهبوب والنباح صامتون

ونلما على سفر

لو كلورك يسألون: كم تكون ساعتك؟

صمتت سامتا مرزح للطر

فهنا صورة واقعية للمدينة حيث الكل
مشغول عن الآخرين يهرولون في استجمال
دائم ولا يكلم أحد أحدا إلا لوسائله كم للساعة؟
وكأنهم في مدينة النحاس التي حشنتها
ألف ليلة وليلة حيث الكل قد تحول إلى
تماثيل من نحاس يعيشون في صمت ولا
اتصال بين الأنا والآخر، على حد تعبير
«سارتر» في فلسفته للرجعية، بل إن الآخر
هو الجميع وهو الصخرة التي تحطم عليها
إرادتي، فليس هناك حب في المدينة وليس
هناك غير الحب الذي يشتري بالمال بل إن
العاهرة التي أنقذنا من رجال الشرطة لم
تعرفه في اليوم التالي:

«ماري» التي أنقذتنا

من رجل الشرطة قبل لياليتين

رأيتهما في الليل تمشي وحدها

على البلاج

تعرض ثديها للأعين

لقاء ليرتين

قصت على قصة للشباب

الذي أنقذنا من لياليتين

وفي مجتمع المدينة الذي تسوده المصلحة
والفلق والكتب يحس شاعرنا بالضياع وبأنه فعلا
لا اتصال:

رأيت نفسي أعبر للشارع

عاري الجسد

أغض طرفي خجلا من عروتي

ثم أهد لاستجدي الفتات عابر

نظرة إشفاق على من أهد

فلم أجد

لو أننى لأقدر لله سجت

ثم عدت جاكما

يخيلني من السؤال الكبرياء

فإن يرد بعض جوعي ولحدا من هؤلاء

هذا الزجاج لا أحد

وقد أحس شاعرنا بالقوية والاضطراب مرتين
مرة وهو داخل وطنه ومرة وهو في فرنسا منذ
عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٩٠ ففى كلتا المراتين
كان يحس بالإحباط واليأس والحرز والتلق كنتاج
لعدم التكيف مع المجتمع في المدينة ذلك المجتمع
الذي يلوح ضده شاعرنا ويعتبره مجتمع الخطاة
والخطيئة وأنه ميت فيه فيلحق بهم جميع من في
المدينة إلى الجميع لأنها «سدم» مدينة قزم
لوط:

هذه إذن سدوم

ويكث في قمة رصبي فتصمت عظامي

ولذا بها رميت

إلى الجميع

التلألؤ والهباء والحدائق الضمراء والبيوت

والأسواق والمربعات والديون والجسور

ولقائهم، أسفلي، أسفلي، فركلك، أكرم إلى الجحيم

الثقة للسطح والمضحك والعروض المصقل

الشمس صخرت لها في فناء الدار العظيم إلى الجحيم

إني وضعتكم جميعا يامواطني سدوم

في قاع صندوق وألقت بكم إلى الجحيم

وهكذا يعان شاعرنا رفضه للمدينة من خلال
هذه الصور الشعرية ومن خلال هذه الرؤيا الواقعية
والقماروس الشعرية لتجديد في لفظاته الغريبة عن
القماروس الشعرية لثروماني المألوف قبله نظرا
لحسرتها وإحبتها مثل كلمات المربعات والديون
والصراخ من مما كان يصدر ألسنا لالتيق
بالشعر..

وهكذا كانت ثورة أحمد عبد المعطي
هجازي ورفاقه من رواد الشعر الحر نوبت مجرد
ثورة على الشكل فقط وإنما كانت تهديدا في
المضمون والرؤيا الشعرية والصور والقماروس
للشعرى وقد لاحظنا ذلك في تعبيره عن ثيمة
القوية وثيمة للمدينة وما بينهما من
تساؤل وهامسونية في نفس الوقت
وكيف نسج بهاتين التيماتين خيوط عالمه
الشعرى. ■



للنحاتن علاء الدين

فا يحصف الإشكال بطبيعة موضوع البحث، يبقى في مكانه ليعبرقل مسورة التقليد ويسهلها في أن، فالإشكال هو العقبة ووسيلة إزالة العقبة أو على أقل تقدير اجتبابها، وفي هذا الصمق الدلالي نظم أن سطو مفهوم الإشكال وخصمه.

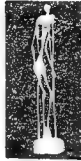
أما المشكلة فقد أطلقت على كل قول سواء أكان هذا القول تأكيداً أو نفيًا أو تساؤلاً، أقول إذن إن المشكلة أطلقت على كل قول - بصرف النظر عن شكله - يوضع موضوع المناقشة، كما أطلقت اللفظة على قضية قابلة للتحديد ولكن جوهرها لم يحدد بعد. وهو قابل للتحديد من ناحية شكله أو محتواه، والمقصود بالمحتوى صحة المضمون وسلامته، وقد يتطابق الشكل أو المحتوى مع حالة ما من حالات الأشياء والكلمات، ومن هنا جاء التعميم. سمينا «مشكلة» منظومة من التعبيرات تنتمي إلى مجال نظري محين أو ترتبط بموضوعات المجال دون غيره من المجالات، فيجب عزلها ثم وضعها موضع (مقابل) البحث حتى يحافظ عليها الباحثون فترة من الزمن، فقد تعود إلى منطقة العمل النظري بعد ذلك، وقد تأتي هذه الضرورة من حرقلة المنظومة المقصودة (موضوع البحث) للفهم، وقد يلبي من احتواء المنظومة على وعد بفهم لاحق يكرن أعرق من الفهم السابق.

إذن ما هي طبيعة التعبيرات أو الألفاظ التي قد تنفصل عن نظرية جاهزة في إحدى مراحل تطورها المختلفة وتقتضي أن يمد النظر فيها بلا نهاية وذلك باعتبارها محور ملطقة عمل نظري جديد، ما موضوع نوع هذه للتعبيرات، ما نوع المنهج المطلوب أو المفروض أو المأمول، ما نوع القطار؟ وهل يفترض توضيح للتعبيرات أن نستخدم مصادر أخرى؟

إن المنطقة النظرية التي يمد النظر فيها دائما في التاريخ العربي هي ثنائية الأصالة والمعاصرة، وقد أردت أن أعالجها انطلاقاً من ثنائية «الثابت والمتحول» عدد «أدونيس».

ظلت للثقافة العربية السائدة لتتناقش الكلام عن أن «أدونيس» أو على أحمد سعيد هو

النقد العربي وأزمة الهوية



أدونيس الميتافيزيائي الشاعر

وائل غالي

ما العلاقة إذن بين الفلسفة وبين الشعر
عدد أدونيس؟

مأخض - فيما بعد - قراءة شاملة عن
أدونيس وأسمها كاثالي: الفصل الأول
البحث في التماثل بين الشعر وبين الفلسفة
في الشعر، والفصل الثاني للبحث في
التماثل بين الشعر وبين الفلسفة في الفلسفة،
والفصل الثالث للبحث في تماثل الشعر
والفلسفة من ناحية الشعر، والفصل الرابع
مخصص للتفاضل بين الشعر وبين الفلسفة
خامساً: نبحث في لا تماثل الشعر ولا تكامل
الشعر والفلسفة، سادساً: نجيب عن تساؤل
الوصل بين الشعر وبين الفلسفة ثم سابعاً:
تماثل عن الفصل بين الشعر وبين الفلسفة،
ثامناً: ما التباين بين الفلسفة وبين الشعر: هل
إذا كان أدونيس شاعراً لابد ألا يكون
فيلسوفاً؟ وإذا كان فيلسوفاً لابد ألا يكون
شاعراً؟ تاسعاً: ما الشرط الشعري؟ وما
الشرط الفلسفي؟ وعاشراً: ما التناقض المعبادل
بين الشعر وبين الفلسفة؟

ومسوف يتم تفصيل هذه الروابط بين
الشعر وبين الفلسفة على ضوء روح العصر،
أبى على ضوء ما بعد المحادثة وهو المصطلح
الذي نقله جان فرانسوا ليوتار عن علماء
الاجتماع الأسريين وإن بكل معناه،
وأدونيس كاتب ما بعد حداثي لأنه شاعر ما
بعد اليقين وما بعد الموضوع للذين ظلا
قائلين في العلم والأدب والفنون حتى نهاية
القرن التاسع عشر بل حتى نهاية الستينيات
من هذا القرن، حيث انتهى العالم العربي في
أساطير القومية في أعقاب هزيمة ١٩٦٧.

وأدونيس ما بعد حداثي أيضاً لأنه
ينظر إلى الشعر نظرة تجعله لعبة لغة،
متحركة وغير أكيدة، وهو يفصل الشعر أو
قيمته عن الحدث، ويعبر عن حال الشعر
والفكر في العصورين عاباً التي شهدت تراجع
مجور المحادثة والقومية معاً على ضوء أيلول
الأسود، وحرب لبنان، وغزو بيروت، والقرعة
الإيرانية.

لكن أدونيس ليس من أتباع ما بعد
المحادثة لأنه ليس براجماتي ولا يبني النهائي
بل يفكر في أصول التفكير، ومهمة الفلسفة

لذلك لم يزعم أدونيس قط أنه
فيلسوف، وإنما ظل يحفر في أبحاث شعرية
جديدة ومزائل، وهو أمد أبرز الشعراء
المعبرين في الثقافة العربية المعاصرة الذين
يحملون السؤال نحو أسرار الاعتقاد البسيط
ولا يتلخسون إلى النظرية أو العقل، ليس
أدونيس زنديقاً ولا ملحداً ولا كافر، وإنما
أقام تصوره للإسلام على عجز ملكة الفهم
أمام مفهوم الإله، وهو لحظة من لحظات
رفضه للتنظيم العقلي لما هو جوهري، ليس
الإله عنده مفهوماً أو معقولاً، ولكن لا يعنى
ذلك أنه غير موجود.

تبحث الإشارات الإلهية في أول مبادئها
عن عفو الجديهة، وفي اختلاط من الحداث
والفكر، الذات والموضوع، النفس والطبيعة،
ويصور صورة الإله صياغة نسبية لا تصل
الإنسان بالمعرفة العقلية، وهكذا فإن الحداث
معرفة، لكنه خيال وليس عقلاً، وبالتالي تقدم
الفلسفة على الحداث للصوقي الشعرى الذي
لا يحتاج إلى منطق، فالحداث تمهيد عن
الفصل لا عن إدراك عقلى.



أدونيس

أخطر المثقفين العرب المعاصرين لأنه لم
يصرح بما انحوت عليه مؤلفاته وسلوكياته
من هدم علوى وشيخى وسورى للثقافة
العربية الإسلامية السنية السائدة.

فما هو جواب أدونيس بالضغط عن
السؤال الذى طرحه عصر النهضة، هل لنظم
بحرفية العقيدة أم نقدنا؟ هل من الممكن
جمع الوحي من جديد بحيث يتوافق مع
تحويلات العصر دون الإساءة إلى الوحي
المكتوب، ما الصلة التي تربط التسلسل
الكرونولوجى بالنظام المنطقي لسور القرآن؟
هل من صلة بين ماضى القرآن ومستقبله
بين الإسلام والأديان الأخرى؟ ما معنى
الدون على ضوء تحولات علم العلامات
والصنويات والمنطق الرياضى وغيره من
العلوم والفلسفات الجديدة؟ ما الحد الأوسط
بين هوية المسلم السائدة وبين عصر
المعلومات؟ بين الدولة المدنية وبين الدولة
الدينية؟ أو بين الثابت والمتحول كما بعد
أدونيس؟

وأما التوفيق بين الثابت والمتحول، فلم
يكنه في هزيمة ١٩٦٧، ولم تكن هزيمة
١٩٦٧، المرة الأولى أو الأخيرة التي يبلغ
فيها المجتمع العربى الهاربة، فقد تعادى إلى
هاويات أخرى، وسيمر أكثر مما عرفت
ويبلغ هاربة توفيقية أو ظلتقية بعد هاربة،
وهو يشهد الآن أحلك لوائيه السود.

ما هو إذن الحد الأوسط بين الثابت
والمتحول؟

أولاً: يجب أن أشير إلى أن أدونيس
من طائفة الفلاسفة بالجوهر والشعرام
بالعرض، ومن بين ملامح البطولة الثقافية
الأدونيسية أن الكاتب يقبض على المطلق،
ليس في سياق الخطاب المنظم، وإنما في
إطار من الحداث يستقبل "بيرس"، وليس
أدونيس مثقفاً لتربياً، وإنما هو فيلسوف
أدرك معنى الله والإنسان ولكن إدراكاً
حسبياً غير معقول، وبعبارة أخرى فهو
يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة
الإلهية دخلاً صفائياً خالصاً، ويضع
أدونيس للدلالة الإلهية - وكل دالة -
موضع إشارة فحسب.

عده هي قيادة الروح إلى مفواه الأخير، ومصاحبة النمل إلى الخيال والحلم.

غير أنه ما بعد حدائى لأنه لا يكون تركيبات لغوية ثابتة، ولشعر عنده لغة في الجواهر تقدم على الإشارة لا على الدلالة وعلى مفهوم للمعرفة يجهلها من أنوار المتاعل أو الرؤية غير المنسية ظاهراً لتدلى عنده ثنائية الحقيقة والظن، الجوهر والسطر، أو قل إنها أصبحت ثنائية ثانوية يسبقها الهم والحلم، لم يعد هناك سوى عالم من وجهات النظر الخاصة، عالم بلا معنى، عالم مخادع بحارة أخرى، لم يعد هناك سوى عالم واحد، هو العالم الكثير، العالم الشجي الكابوسي.

ولأنه يحال الحيات ففكره يلهي أيضاً على جانب من المسق أى على لحظة من اللحظات التركيبية للشفة البدئية، وهو نسق شديد الفصومية يركز على الوصول لأفضل تدمير ممكن للنسق، وهو نسق يتشفر في التاريخ، يتحول التاريخ ويترجم، يتحول في المتحول، ويتزامن في الثابت.

يسر أدونيس في دروب البدئية الثابتة رغما عن تطلبه للمتحول، التحول معروف الأتية وإن كان غير معروف الماهية، يظهر المتحول دون أن يوضح ماهيته، فهو أظهر من كل ظاهر، لكنه أخفى من كل خفى، يشكر كل إنسان بالمتحول أو أكثر الناس جملة وإن لم يعرف جوهر المتحول وماهيته، يشعر الإنسان بالمتحول بالآتية المتحركة وإن لم يشعر بماهيته لأن المتحول غير قابل لأن يحد، ذلك أن الحد يهيم بالهوس التقريب والفصل للوعي.

وهذا يصيحه مصدر الإشكال في الفكر المدسى عند أدونيس يحقق المتحول العيني من حيث مرتبته الثابتة في مقابل الماهية المتحركة، المتحول ظاهر الأتية خفى الماهية يؤكد نفسه وقوته في الوجود لأنه واجب الوجود بذاته.

تعرض أدونيس لمشاكل فلسفة العلوم اللغوية العربية نثراً أو شعراً في سعى دائم وراء أنساق لغوية وفكرية غير ثابتة، إن أدونيس مفكر ما بعد حدائى يجعل الشعر

«لعبة لغوية، لا تنتج علماً وإنما تصنع مجهولاً يتناقض في نسق مقترح دالماً، ورفينه مفهوم الحقيقة والوحدة والتكثيف ورض حديث وما بعد حديث على السواء، والحقيقة أن للناظر ما بعد الحدائى في أدونيس يلعب بالشفة حسب قواعد وقوانين بينها هو بنفسه وفي بنية مفتوحة أبداً لكنه احتفظ في الواقع بجانب من الخبرة الوعظية والأخلاقية والمعادنية، وهو الأمر الذى يتعارض مع وضعه للذات مكان البنية الثابتة وفي علاقة غير شاكية.

ما هو إذن مفهوم الجديد؟ هل يكون هذا المفهوم مرتبطاً بالمتعلمية الطردية؟ كيف يستقى أدونيس الجديد في القديم؟ وما هو النقد الجديد؟ ماذا يعنى أن يكون أدونيس فيلسوفاً بالجواهر شاعراً بالعرض؟ أليس دعوته في محصلها النهائية دعوة رومانسية جديدة؟ هل حالته الجديدة إحياء لبدائية جديدة؟

الجديد هو التجديد، والتجديد الذى صنعه وبها إليه في اللغة والشعر والفكر جميعاً جاوز به التجديد الحديث.

تقع دعوة أدونيس فيما بعد التاريخ الحديث رغماً عن استناده إلى القوة النقدية والثورية التي كانت تميز للتاريخ الحديث ثم صانعت وتنازلت في ظروف هزيمة ١٩٦٧.

وأما ما بعد الشعر العربي القديم فهو جوهر مشروع:

«أحب هذا أن أعترف بأننى كنت بين من أخفوا ثقافة الغرب غير أننى كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تمارزوا ذلك، وقد تسلطوا بروح ومفاهيم تشككهم من أن يعيدوا قراءة موروثة بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الفخالى الذاتى، وفي هذا الإطار أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على اللحظة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية فقراءة بوللير هي التي غيرت معرفتى بأبى نواس، وكشفت لى عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها

الحديثة عند أبى تمام، وقراءة رامبو ورتال ويريوتون هي التي أفادتني إلى اكتشاف الحرية الصوفية بفرادتها وبهايتها، وقراءة النقد الفرنسى الحديث هي التي دللتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصاً في كل ما يتصلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية (١).

ويتجلى ما بعد الإله منذ «أغاني مهباز الدمشقي، حيث كتب يقول في قصيدة تحمل عنوان: «مات إله...»:

«مات إله كان من هناك

يهبط في جمجمة السماء

لرما في الذعر والهلاك

في البأس في الممات

يصعد في أعماقي إله،

لرما فالأرض لى سرير وزوجة

والمعالم النداء» (٢).

يستجلب أدونيس إذن بالإله الأرضى الإله السمارى، وذلك على سبيل تكوين عصبية أرضية وهي فكرة تختلف جذرياً عن المذهب التوحيدى المعروفة.

وهو ما بعد سياسى، وفي هذا الإطار قال ومازال يقول دالماً: «إن الحقيقة خارج النص وخارج السلطة، وكل كتابة أيا كانت - فكل أو شعراً - لا تنطلق من هذه البداية، لا يمكن أن تكون حديثة ولا يمكن أن تؤسس لتقدم، وإن تكون إلا عبدة ما، أو غيبية ما، أو تلقياً ما، أو تقليدية ما، إن تكون - بمباراة ثانية - إلا شكلاً آخر من الانحطاط والتخلف» (٣).

كما أنه ما بعد صناعى: «التقدم اليوم ماضى لكنه أسمى لا يبصر ولا يستبصر خصوصاً فيما يتعلق بمستقبل الإنسان ومصيره، وتكاد القدرة على تصور الأرض المعجولة تصوراً آخر يبرز جمالها الأکثر، وتنظيم سلم التقدم بشكل أكثر إنسانية، أن تزول» (٤).

ويحاول أن الأساس الأول لكى يحقق الفكر العربى مهمته الأولى هو أن يخرج لى ما بعد الدين: «إن الخروج من البنية الدينية،

ولا يبدأ هذا الخروج إلا بالتفصل فصلاً كاملاً بين الدين وبين السياسة، وبين الدين وبين المؤسسة بحيث يحددهم الدين في كونه تجسدية شخصية محضة لا تلام إلا صاحبها، (٥).

إنه يدعو إنز إلى العلمانية وإلى نقد المعلومات الأولى لبيئة الفكر الأولى الدينية.

غير أن أدونيس لا يتحدث الححلة فهو يبقى على الإنسان على خلاف مختلف الفلسفات الاشتراكية الرأسمالية والبيدوية والديمقراطية التي تجعل الإنسان جمرًا يتحول عليه الإنسان إلى حالة أرقى.

لكنه سرعان ما يعود إلى ما بعد الححلة من حيث دوران فكر حول ما بعد الثقافة العربية والإسلامية والغربية الأوروبية والأمريكية فهو يرفض ثقافة مجتمع نويس له، ويهيمن عليه الرؤية الدينية، (٦) أي أنه يرفض ثقافة مجتمع تقليدي ماضوي في بناء وقيمه وثقافته ومؤسسته، كما يرفض الثقافة التقنية - العلمية التي تميز للمجتمعات الغربية الأوروبية والأمريكية.

وما بعد حداثية أفونيس متوافقة مع أصولية جديدة، إن ما يريد قوله هو أن الكتاب والمفكرين العرب المعاصرين بمختلف اتجاهاتهم، لا يستطيعون أن يجمعوا الماء والدار في يد واحدة، وأن عليهم قبل أن يطالبوا الحكم العربي بتحقيق الديمقراطية أن يطالبوا المجتمع نفسه بأن يتخلص مما يحول دون تحقيقها، وأن هذا الذي يحول يتمثل في أصول ليس الحكم إلا لتجبه لها، وأنه لا يمكن بناء الديمقراطية إلا بأصول أخرى، (٧).

وهذه الأصول الأخرى هي أبولوناس وأبو تمام وأبو انعام المصري والمتمنى ومسلم بن الوليد والجراني وشارين برد وأبن الرمي وزغبنا عن ثورية أدونيس فهو لم يطرح قضايا ما بعد الرأسمالية أو ما بعد البرجوازية في هذه السنوات الأخيرة في القرن العشرين، لكنه واحد من شعراء ما بعد الأيديولوجيات بسبب رفضه لفكر الوظيفة، يلتقي الفكر الغيبي والفكر الأيديولوجي في القول إن المجتمع

العربي متخلف، وقد يتفقان على تسمية هذا التخلف انحطاطا بالقياس إلى الإنجازات العربية الحضارية المتقدمة، ولئن كانا يختلفان في التشخيص وفي العلاج ظاهرياً فإن بينهما مشابهاً وطريقتهما في التقليد والممارسة متطابقتان، (٨).

والفكران كلاهما وظيفي ذرالي؛ وظيفي لأن غايته ليست التحصيل والاستصاء، بل الخدمة، خدمة المصلحة، وذرالي لأن مهمته ليست البحث والسؤال بل للعالية، (٩).

والجانب الذرالي فيما بعد الححلة هو الذي يخرج أدونيس من دائرة ما بعد الححلة ويرجعه إلى الححلة.

وفي سياق نهاية الألفية الثانية، ماذا يبقى إذا أعلننا نهاية الثقافة العربية السائدة ونهاية التقنية أو العقلانية العلمية التي تميز أوروبا وأمريكا واليابان وحتى الصين؟ ما معنى الانحطاط الروحي؟ وما منجزات النهضة وحدها، ما معنى التقنيّة والاستعمار؟ الأقول والماضى والمأساة؟ التقدم والمستقبل والطليعة؟ للفنى والتكرار؟ ما هي أركان الزمن المفقود في الثقافة العربية؟ هل هناك دورات تاريخية أم عود أبدي إلى المثل والشبه؟ ولذا كانت الححلة الشعرية قد سبقت نفسها عند أبي نواس وأبي تمام وأبي الصلاء المصري والمتمنى وغيرهم فما معنى عزم الححلة؟ ما هو عزم الححلة وخصوصها؟ وما هو فقرها وثراؤها؟ ماذا يبقى في الواقع حين تجعل الشعر لعبة لغوية؟ يقوم مفهوم الوثبة أو الطفرة المطلقة على إزالة الوساطة، التوسط، الرسط، أي أنها تقوم على إحراق المراحل ضمن انتقال مفاجئ ومفصل يتفلسف الوثوب المسير ويحارب المسير، فكيف يتحدد المصير والثابت في وحدة كائنية؟ صحيح أن الوجود الأدوني هو أو العدم الأدوني - فكلاهما واحد - يقوم على الزمان، وصحيح أيضاً أن عهده الزمان غلبة مسرحية يمثل عليها الإنسان وقت الوجود.

الزمان هو المطلق، هو الأعم أو أكثر الأشياء كلها عموماً، هو الكيفية التي تتفوق كل شيء. مهما كانت درجة في الثبات، يستوى على عرض المتولات والموجبات جميعاً بلا استثناء، وأخيراً.. الزمان هو الذات التي تقبل أو تستعمل جميع المحولات دون أن تكون هي نفسها محمولا، محدوداً بحدود متعالية.

لكن هذا الزمان المائل في الإطلاق لا يحدث ولا يتغير، وهو غير ثابت أيضاً، ليس الزمان الأدوني وحدة يمارض فيها الوجود العدم، وهو ليس وحدة متحركة يتأقن فيها العدم الوجود، إنما هو يمارض بلا وحدة، تتأقن بلا نهاية بين الوجود وبين العدم، ولا يفرح الزمان خطياً في تتابع منقطع أو مسلسل تشكله اللحظات المتعاقبة المتعاقبة.

لا ينبغي هذا كله أن المتحول الأدوني يحل المرتبة الأولى في جدول الأعمال «الثبات والمتحول» المتحول في «الثبات والمتحول» هو صاحب الأولية الثورية، وأما المتقلبة الثقافية العربية والإسلامية السائدة فتتضع للمتحول في المرتبة الثانية بعد الثبات.

صلى الله المتحول كصورة متحركة للثبات أو صفة من عدم، شارك العدم في خلق المتحول، لذلك ولد المتحول - سابقاً - متخلفاً أو متسوقاً.

لكن إذا كان صحيحاً أن العالم الأدوني بلا نهاية ولا بداية فهو عالم يتصف بالصفات الأزلية الدائمة.

ظلت هناك فجوة بين المتحول وبين بهاء الثابت، وظل المتحول في إطار هذه الفجوة تارة لا يسمر سراً إندياً خلافاً، للمتحوّل إما مصنوع أو مخلوق.

لكن المتحول الأدوني لا يتمتع بالأبعاد الثلاثة المبررة، الماضى والحاضر والمستقبل، وهو ليس الإمكان لأن الإمكان محكوم بمبدأ عدم التناقض المطلق وإنما هو الإمكان الفعلي الذي يملك القوة أو القدرة على الظهور في المستقبل من خارج المستقبل، المتحول هو الأقوى أو البعد، المتحول

هو البعد الرابع بعد المستقبل والحاضر والماضي وهو الأول في الرتبة نفسه.

إن هناك - عن أدونيس وأول مرة في تاريخ الفكر العربي - أولوية مطلقة وغير مشروطة للزمان، يكشف أدونيس لأول مرة ليس الثابت وإنما المتحول كتحول أصلي وأولي.

من المؤكد أن أدونيس يمدو اكتشافه انفتاحه لكنه لا يحد فيه سوى الثابت المطلق والأسمى، وإذا كان الثابت والمتحول يتماهيان فالفكرة التراثية السائدة تضع المتحول ضمن الثابت، أو تختصر المتحول في الثابت.

يرى أدونيس أن الثابت والمتحول لا يتماهيان لأنه في حال ترحلتهما يصفى «الثابت» - المتحول، وبذلك من أن يتقدم المتحول في أفق الوعي التاريخي الثابت الإسماعيلي ويهيمه ثم يصفيه لأن الثابت في حقيقة أمره هو الوجود الأسمى لا يقع في فضاء الزمن ولا يملكه الرعي، يتحول أصلاً ويعود إنتاج المتحول بنفسه، الثابت - في الرأي الشائع والسائد - لا يتغير المتحول، أما عند أدونيس فالمتحول هو المطلق الذي يقع وراءه أي شيء آخر حتى ولو كان الثابت، ولا يملك المتحول شيئاً وراءه إعادة إنتاج نفسه بنفسه بوصفه تحولاً لنفسه.

وأدونيس هو المفكر العربي المعاصر الوحيد الذي تصور للمتحول تصوراً مطلقاً وجذرياً على نهر فريد، يتحول المتحول بنفسه دون الثابت، أي أن المتحول ليس قوة تدبيرية، أما الرأي السائد فقد جعل الثابت قوة من قوى المتحول.

وإذا كان للمتحول الأدونيسي لا يثبت فهو غير قابل لأن يوضع في قالب عقلي، المتحول الأدونيسي هو متحول الجلون، وبين اللحن والجلون قصة صراع طويلاً وقديمة للغاية، ويكاد لا يوجد في تاريخ الثقافات أو الأفراد أو الشعوب صراع أقدم من صراع العقل والجلون.

والفلاسفة... أليسوا جلود للعقل؟ أبطال التنوير؟

لم يجاوز أدونيس نهائياً ظلمات الفوضى بل يعيد نفسه فوضوياً: «هل تدرك

الآن لماذا أنا فوضوي؟، وبأي معنى؟، بل، كل فمع الحرية، حرية القول والتفكير، حتى حين تكون الآراء المجر عليها خاطئة، إنما هو قمع للحقيقة ذاتها، فحين لا نصل إلى الحقيقة إلا بالحرار، وبالروحية بين آراء حرة ومتساوية وبين كل قتل للحرية في مجتمع ما إنما هو قتل لهوية هذا المجتمع نفسه وقتل للغة التي تصنع من هذه الهوية»^(١٠).

لم يرد أدونيس أن يختصر على الفوضى، ولم يدخل أفق الكلام المنضبط أو مجال الفكر المنظم، بل الجلون صادر عن وعي تام، حيث لم يعد المتحول منذ العصر الكلاسيكي هو الأحق أو الأبله أو السكير أو الفاجر أو المجرم... وحين كان أفلاطون يعدد أنواع الجلون المعطى بنعمة إلهية وهي أربعة بعد بينها الجلون الشعري والجلون النفساني.

فالجلون ينتج عن «تفكير يحدث بقوة إلهية في مقاييسنا الاجتماعية العادية، إنه الانشقاق من العادي إلى غير العادي أو هو خرق للقوة، وذلك هو الشعر»^(١١)، وذلك هو التلطف أيضاً.

وفي نهاية هذه المقدمة نود أن نقول إن أدونيس لا يمثل نهاية الحداثة بقدر ما يمثل التدخل إلى نهاية الحداثة، وهو بداية نهاية الحداثة، ولا ينفي ذلك أن أدونيس أحد أعمدة الحداثة الشعرية الحرة المعاصرة لأنه يدافع عن أطروحة تدور حول شعرية الشعر في مجمله وشعره.

ومحتوى هذه الأطروحة تقول إن شعرية الشعر الحديث: «لا تقتضي أو تتضمن حرية الفكر وحده وإنما تقتضي وتتضمن حرية الجسد أيضاً، إنها تشجار الشكوك وتحذره، فإن يفكر العربي حقاً تفكيراً حقيقياً وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يتحداً أولياً أن يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن، وإسما يكتب ما لم يكتب حتى الآن»^(١٢) الصورة التي نضال المكان وشكته حين أن يكون المكان قابلاً لأن تقبسه بمقاييس قد تصطب قواه، وتدخل هذه الحرية في لعبة محركة أبداً، ويقدم الواقع حين أن يتحد أبداً.

«من نافذة القول أن نحاول ربط الاتصال بين الفكر والشعر، فعلى الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة لم يكونوا يستطيعون أن يذكروا هذا الاتصال كما يذكرونه الثمين بين الفكر والشعر، ولو أنهم لم يكونوا يحدون هذه الصلة أو يمحون منها موضوع تفكير أو بحث نقدي.

ورغم هذه الصلة القسرية المتحينة بين البنية الفكرية والشعرية وبين التطورات التي تطرأ على هذه البنية وتلك، فإن تمثل هذا الموضوع وبورقه ظل غامضاً في التفكير النقدي التقدم منه والحديث حتى الثقلين هم الذين تعبوا. استمداداً من النظريات الغربية - إلى الصلة بين الحركة الفكرية وتطور الشعر عند العرب، وهكذا ظلت أغلبية الدراسات تنفرد بتطور الحركات الفكرية العربية مثلاً، أو تنفرد بتطور الحركات الأدبية دون أن تعمق الملاقة العنصرية بين تطور الحركات، سواء في الشعر القديم أو الحديث»^(١٣).

لكن الصلة التي تربط الشعر والفكر والفكر بالشعر ليست صلة حضارية عامة، وهي لا تقتصر على ثنائية الشكل الشعري والمحتوى الفكري كما أن الصلة ليست أحادية الجانب أي أن الصلة ليست فقط تأثير الفكر في الشعر «حتى كانت هناك مدرسة نقدية تتعصب لأبي تمام لأن شعره اتسم ببعض النظريات الفكرية أو بالحكمة، كما يعرفون شعر المتنبي أو المصطفى أو ابن الرومي وغيرهم من شعراء الفكر والذين تأثروا ببعض المخططات الفلسفية فكانت لهمضم في الحكم الحيثية التي صدرت عنهم، وكانت سبباً لتطعيم شعرهم بالفكر والنظر وتجهيز المعاني»^(١٤). ليست الصلة بين الشعر والفكر عند أبي تمام والمنتبي والمصطفى وابن الرومي، وجميعهم أسلاف أدونيس تأثروا فكرياً في الشعر، وإنما هناك أيضاً تأثير شعري في الفكر وهو ما سببرهن عليه في دراسات أخرى فيما بعد في زاوية تحليل الخطاب الأدونيسي، فالصلة التي تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر فيها الفصل بينهما والربط بينهما فيها شعيرة الفكر والفكر وفكرية الفكر والشعر والتجانب بينهما

والاختلاف والتشارب إلى آخر مجموع
العلاقات التفسيرية والإجمالية.

ولماذا اختيار أعمال أدونيس دون غيره
في الشعراء لمحبين ماهية الصلة التي تربط
الشعر بالفكر؟ لماذا اختيار أدونيس دون أبي
تمام أو النفرى أو المصطفى أو أبي نواس،
المتنبي أو ابن الرومي؟ ألا تتحقق ماهية
العلاقة بين الشعر والفكر في أشعار هؤلاء
الشعراء على درجة من التراء الذي لا يشك
أدونيس نفسه في حدوثه؟ هل من الممكن
أن نستخلص من أعمال شاعر ومفكر واحد
ماهية الصلة التي تربط الشعر والفكر بالشعر؟
فالماهية العامة لنفسها مستخلصة من
خصوصيات وفردات أخرى عديدة ومتفرقة.
زخرت بها حركة الشعر على مر التاريخ
العربي، ولذلك فقد تبذر هناك حاجة إلى
تحليل مسبق متفكر لمجموع الأشعار
والتجارب الشعرية التي دارت بين الشعر
وبين الفكر، وفي هذه الحال يظهر شعر وفكر
أدونيس وكأنه حالة خاصة من بين عديد
من الحالات الخاصة الأخرى، لأن أدونيس
وحده لا يرقى إلى مرتبة المقاييس في تعريف
الشعر الفكري وتعدد الفكر الشعري تصديقاً
جامعاً مانعاً، وعلى هذا يترجم بحثنا على
حدود محددة وإن كان هدفه العموم، وإيست

هذه مصادفة، فالجمهور هو القارئ وغيره وهو
حامل للأعراض، لتغير ذلك وتكون
وتنقص.

لكن لا يحق أدونيس عرضاً الجهر
العام للصلة التي تربط الشعر والفكر والفكر
بالشعر، وإنما هو الشاعر الميتافيزيائي الوحيد
في الشعر العربي الحديث، فيقدر شاكر
السياب وعبد الوهاب النباهي ومصالح
عبد الصبور. وأحمد عبد المعطي
حجازي وفدوى طوقان وتنازل الملاكمة
شعراء عظماء لكنهم ليسوا شعراء مفكرين أو
مفكرين شعراء، من المؤكد أنهم تطرقوا إلى
قضايا المطلق، لكن الجمع بين الشعر وبين
الفكر هي الميزة التي يمتاز بها أدونيس عن
غيره من المثقفين العرب المعاصرين.

إنه شاعر ميتافيزيائي، وليس شاعراً
فيلسوفاً، ذلك أن الفكر الميتافيزيائي تأمل في
العالم، أما الفلسفة فهي أكثر من مجرد تأمل،
غير أن أعمال أدونيس تتضمن أيضاً طريقة
ومنهجاً في تأمل العالم، لأنه يجاوز إثارة
المشكلات الجزئية إلى الجواب عليها، كما أنه
يكتب ببرة الذي يطم الحقيقة، لذلك فهو
مفكر شاعر ميتافيزيائي متصرف
وفيلسوف. ■

الهوامش:

- (١) أدونيس، «الشعرية العربية»، دار الآداب،
بيروت، ط ١ / ١٩٨٥، ط ٢ / ١٩٨٩،
ص ١٩٨٦.
- (٢) أدونيس، «أغاني مهبور التمشقي»، دار مجلة
شعر بيروت، ط ١ / ١٩٦١، ص ٥١.
- (٣) أدونيس، «النظام والكلاب»، دار الآداب، بيروت.
لبنان، ط ١ / ١٩٩٣، ص ٨٦-٨٧.
- (٤) المرجع السابق، ص ٧٢.
- (٥) المرجع السابق، ص ٥٦.
- (٦) المرجع السابق، ص ٦٢.
- (٧) المرجع السابق، ص ١١٥.
- (٨) المرجع السابق، ص ٨٥.
- (٩) المرجع السابق، ص ٨٦.
- (١٠) المرجع السابق، ص ١٨١.
- (١١) أدونيس، «زمن الشعر»، دار العودة، بيروت،
ط ١ / ١٩٧٢، ص ٧١.
- (١٢) أدونيس، «الشعرية العربية»، مرجع سبق
ذكره، ص ١١١.
- (١٣) «الشعر والفكر المعاصر»، مجرمة من المؤلفين،
تأثيرات لحركات الفكرية على الشعر العربي،
عبد الكريم غلاب، منشورات وزارة الإعلام،
الجمهورية العراقية، مجلة كتاب الجماهير،
١٩٧٤، ص ١١٧.
- (١٤) المرجع السابق، ص ١١٩.

(أولاً)

قا يحدث شكوى عواد عن انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي، في الحركة الشعرية الحديثة، وكيف أن النموذج الرومانسي قد بدأ في الضمور بداية من هذا القرن، وحلت محله سطحية في الشعور، تذخر بوجوب التغيير، وأن النموذج التالي، الواقعي، قد غلبت عليه الواقعية القسومية التي كانت قصائدنا عن نواجذ المناسبات، وإن اختلفت عن شعر المناسبات التقليدي، لأنها عبرت تعبيراً قوياً عن شعور بالانتماء، وقد أصبح الشعراء ملتزمين بقضية عد الثمن سلاحاً في معركة الوجود، تحت تأثير الفكر الوجودي من ناحية، والنظرية الماركسية من ناحية أخرى، ومادام الشاعر مشدركاً في المعركة فهو يتكلم بلسانك له [نحن]. على أن المبدأ التاريخي الذي يعنى نشره هذه الواقعية في كلف الفكر الماركسي، ينبغي أن يحسب حسابها في تطور هذا الاتجاه من بعد.

كان أكثر الشعراء الواقعيين ينتمون إلى اليسار، وكانت الواقعية الاشتراكية نفسها تضيق وتتسع بحسب الأحوال، وقد قرأ الشعراء فكر مائتسى توتج، وقرأ كتاب روجيه جارودي [واقعية بلا ضفاف] وطعنوا أنفسهم إلى أن الواقعية الاشتراكية ليست بالضرورة ضد الحداثة، ولكن التعارض بين النموذجين لم يكن ممكناً في الحقيقة، وكانت الظروف كلها تتماثل لكي تسمح للحداثة بأن تتغلغل في حياتنا وواقعنا الثقافي.

هناك بالطبع خصوصية للثقافة في واقعنا، وبخصوصية في مياديننا للحداثة تأكيداً للعناصر الإبداعية التي تنطوي عليها هذه الثقافة، وتحريراً لعناصر أخرى تنهياً للتحول والتغيير. لقد سعى الحداثيون، بلا شك، للحفاظ على هويتنا، بما لا يتناقض مع حيوية الإبداع، وانطلاقه.

الحداثة في الغرب تختلف عن حداثتنا، ولكل حداثة نسق معرّفى خاص، لا يتشابه مع باقي الحداثات إلا في الجوهر العام، ليست هناك إذن - بمنطوق جابر عصفور - حداثة مركزية أو حداثة المثل، أو الإطارات

وأزمة الهوية



النقد العربي

محمد عفيفي مطر

والإنحياز إلى

الحداثة

أمجد ريان

المرجعي، فالوعي الذي يصوغ رؤيا الحداثة، ووعي يتحرك في تاريخه الخاص.

إن أفضل تصريف للحداثة في رأس اليكسي كامينيوس هو ما قدمه برجين لان في [الماركسية والحداثة] عندما يحدد الحداثة من خلال الوعي الذاتي الجمالي، والالتزامية بمعنى للتجاوز، أو المونتاج داخل توليفات مبهمة غير متوقعة، وكذلك المفارقة والمفروض، وعدم السيطرة على الدوافع. وهي الاملاخ ذاتها التي ميزت الفن بقوة في العقود المائتية في الواقع، متأثراً بما تروى في أوروبا من قبل، في إطار من تفتل العلاقات السلبية في جميع جوانب الحياة الاجتماعية، والثقافية أيضاً، وهو ما يبرز عزل الفن، والحداثة باستقلاله من قبل كثير من المفكرين الجاليين.

ستكون الحداثة من هذا المنظور متصلة بالتاريخ، ومنفصلة عنه في الوقت نفسه، لأنها تكشف عن شبكة علاقات للغة التاريخية وتطرح تناقضاتها وصراعاتها للبرز جوهرها، ولكنها تصب مقلتها في بناء مستقل له كيولته الموضوعية المفارقة للواقع.

لقد كانت هناك حالة ملحة إثر سقوط اللوموزين الرومانسي والواقعي، إلى تطوير القصيدة الجديدة، في اجتهاد معاصر يسعى لتأسيس مصطلح جديد يوازي مصطلح Modernism وبالطبع فإن حداثة الشعر في واقعا سدوازي حداثة ووعي اجتماعي شامل، يمثل حلا لمأزق تاريخي في مرحلة معينة.

لم تحدث القصيدة الجديدة مجرد تغيير شكلي أو مضموني، بل كان التغيير شاملا ينصرف كلياً إلى رؤيا عالم مغايرة، معقدة في ذاتها وممارساتها، مطروحة على حالة وهي نقدي نقض، تنبثق في اللحظة التي تنمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك لنفسها وواقعها، بكل ما فيه من ميراث، ومن إدراك للأخر العفوي والإنجازاته.

لقد حققت الحداثة ما يشبه الانفجار المعرفي، حيث تنبثق الملاحظات الكامنة،

وتتحرر شهرات الإبداع في الثورة المعرفية الجديدة، لكي تتولد لفكار مختلفة بشكل كفيف ومدهش وغير مأروف.

القصيدة الحداثية ترفض الإنعاز للسابق السائد، وتصنع لنفسها. كما يقول عز الدين إسماعيل - جماليات خاصة غير مسبقة بهذا.

لقد وصلت للقصيدة العربية من خلال الحداثة إلى أقصى تطور لها على مدى تاريخها السابق كله، لقد انتقلت من المسألة إلى التشاكك، وللعقيد، ومن المصدودية إلى اللامحدودية، ومن الرحدانية إلى التعدد، لقد جعت للقصيدة الحداثية التجربة بكل تعقيداتها مصدرًا للرؤيا بحثت عن تجاوز مستمر وإبداع مستمر لأشكال وصيغ معقدة، إنها تجربة تفي الحدود الفاصلة بين الأشياء، لطرح رؤيا تراشجية، إنها بجارة [لوسهان جولدمان]: [رؤيا العالم]



محمد علفي مطر

وهي رؤيا نقضة للرؤيا المحافظة التي سادت في التراث الرسمي، وصار الشاعر غير مطالب بالإفصاح عن رؤيته للعالم والتاريخ خارج للنص الإبداعي لأنهما متضمنان فيه، وقد صار الشاعر يسعى لاكتشاف الواقع في النص، لا النص في الواقع، ومن هنا فالقصيدة كما يقول محمود أمين العالم: - لا تطلب هذا أن تفهمها، ولكن تنخرقها. [الأنا] في القصيدة الحداثية تخضع لتجول جوهري يخرج بها عن الأنا التاريخية الشخصية، ليوحها بطبيعة متعددة، ويوحها بأنا جماعية، لا محدودة على الإطلاق.

تصل للقصيدة الحداثية بنا إلى احتمالات متعددة للنص الأبي، تمثل شبكة من المستويات والعلاقات التي تشكل في تفاعلها الكلي بنية النص، بدءاً من المفردة اللغوية، مروراً بالبنية الإيقاعية إلى البنية الدلالية، ثم الرؤيا الشعرية بشكل عام.

سبحدت انتقال من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد، وهو انتقال يمنح القصيدة بعداً درامياً احتدامياً. وقد شهد التجريب المستمر على نمو الإدراك الواعي للتخيير، لتأكيد قدرة الذات على الإبداع ومسايرة إيقاعات الزمن المتلاحقة في ظل التطور المعرفي المتسارع.

(ثانياً)

محمد علفي مطر هو شاعر السناخ الذي المصري بلا منازع، لا يطرش شكلا من أشكال الفولكلور، أو يقدم كتابات زخرفية زائفة، بل يطرش رؤيته المتفاعلة تصاصلاً عضنياً مع الحداثة، والتي تسعى جاهدة في أن تحدد - إستمولوجياً - معرفة تطوري على مفاهيم ومعتقدات حضارية، تطرح [إنجازاً] روحياً إنسانياً من خلال شاعرية خيالية مرهوبة، لم يجمعها تيار عكلى تحليلى، فتنتقل قصيدته من التلمييزات التقريرية أو الأيديولوجية المباشرة، ليصبح تسليح للنص شبكة من الرؤى الرمزية متعددة الأبعاد والدلالات، تدمج الواقع والخيال، والحم بالمعقبة، متجنية البعد الظاهري للأشياء، وتوجه مباشرة إلى جوهرها العميق.

يستخدم الشاعر الجور الأسطوري، لتكليف الدلالة الكلية للتقصيدة، ولإعطائها أبعاداً إنسانية وجمالية غنية، تتجاوز السياق التاريخي الذي وضعت فيه، لتخلق بأنها شيئاً تفكيراً جمالياً جديداً متفاعلاً مع النص الذي يحتويها.

وإذا كانت تجربة شعراء السبعينيات تمثل ترجيحاً جمالياً محدد للمصالح بالأساس، وليس تقارباً عميقاً، فإن محمد عفيفي مطر وأدونيس ومحمود درويش على سبيل المثال هم ملتصقون بشكل عضوي إلى هذه التجربة حتى وإن سبقوا عمرياً، إنها تجربة حدائية مشتركة قدمت ترويضات لا نهاية لها، ولكنها تخضع كلها إلى روي الحداثة ومثلها الجمالي الجديد، وما هو جَمَالُ القصصاء يحدث عن التلاحم بين تجربة مطر وتجربة جيله: لا أظن أن شاعراً كان له التأثير الأعظم والأوسع على محظ شعراء جولي، ملماً كان الشاعر محمد عفيفي مطر ليس لأن شعره قد ساهم بشكل قوي في بناء رؤيتنا لمفهوم الحداثة في الشعر على روجه الفصوص، وفي الفن بشكل عام فمحب، وإنما لأن نص مطر الشعري بما فيه من تركيب وتكليف للدلالة، وتعدد مستويات التشكيل واللؤية، وبما يصوب من هموض شفيف، نص يقد دائماً خارج سلطة النص الأحادي ثابت المعنى والدلالة.. وأمل هذه القصة - في تصويري - هي التي تكسب هذا النص لراه، وامداده، ومقدرته على أن يملأنا لنفسه كل يوم بشكل جديد.. ففي الستينيات والسبعينيات التي شهدت بواكيرنا للشعرية، اتسم المشهد الشعري المصري في معظمه بتسلط المضمون الواحد، وبوحدة مجسومة من الرموز ذات الدلالة المحددة على فضاء للفن للشعري، كذلك اتسم التعامل مع التراث بمس انتقالي غالي خارجي جعل منه مجرد خلفية باردة، أو حاملاً لأيديولوجيا وأفكار محددة.. في ذلك الوقت قدم لنا محمد عفيفي مطر حياة شعرية مغامرة، أحضرت فيها حروباً شتى من المعرفة الجمالية والفلسفية، وأمزجت فيها مظاهر الطبيعة والإنسان، ومشاهد من الطير والحوان والنبات، بأساطير من الخرافة

للشعرية، والرعي الإنساني في بداياته ونظرتها الأولى ٢.

لقد قدم شاعرنا صوتاً متفرداً، ذا خصوصية وقدره كبيرة على التأثير في الشعر المصري الحديث، ليس له مثال سابق، ولا يملك أحد غيره هذه القدرة على إثارة شهرة التجريب لدى الأجيال التالية، وإذا كان لي أن أحكي عن تجربتي الشخصية في هذا الصدد، فإني كنت واحداً من جيل شعري يتوزع على الخريطة المصرية بامتدادها، أمثلني في صباي الأول برغبة عارمة في تعظيم الأساطير، لم أكن أمتلك بالطبع وعياً كافياً لفهم هذا الموقف، ولكنني كنت أكتب صفعات الشعر المصري والعربي بأحفاً عن شيء حقيقي، مختلف، أحسه بقوة، ولكنه في ظل ظروف القهر والتحرير يخبئ أن يظل خفياً هكذا، حتى أمسكت بالنص الأول فيما وقع بيدي تلك أمثلة بالإحساس العام بأنني قد وجدت بختي، ضاماً، من خلال الإمساك بمعطيات صغيرة تنتمي إلى واقعي وأشباهي الحقيقية فأثرها وأصيغها في نسج تركيبي متعدد الدلالة مشبع بالروح اللورية لتفجير اللغة الذي هو تفجير للعالم الاستاتيكي الذي كان يخلق أنفاسي، انبهرت لهذا الجو المحمى للتركيبات القروية، وطعم الخرافة المصرية المليء بالتلميزات الصوفية والتشيفية، قد تم غزله في هذه الرؤية للقدرة على الغزو في كل الاتجاهات:

أنا بهلوانُ الحقول

تعلمت أرجوزة الموت في صمتها
والفناء،

جيبس صكوكُ الشياطين،

في القلب جوع الرحيل

أنا زارع السمسم المرقوق النخيل

بنوت السواقي التي ترجع الماء
للنهر،

قطعت لحمي الترابي (لحمي)
بحاوتكم لا يباع

سأحكي لكم قصة من حقول
الرضاع ..

[يتحدث الطمي - ٦]

تتميز تجربة مطر بالجرأة الشديدة التي مكنته من أن يمارس نشاطه الشعري المختلف تفكيراً وجمالياً، في فترة كان النموذج الشعري السائد تابعاً للسلمة التقيدية من جهة، أو للتصورات الشعرية السائدة والتي تمثل الواقعية الاشتراكية أفضل وجوها من جهة أخرى، تمكن الشاعر في هذه الظروف من أن يمارس نصه المخالف، والذي يحتاج إلى مران طويل لدى مثققي الشعر لكي يتعامل معه، طرح رؤيته الجمالية المخالفة ولا يزال ملتزماً بها ومتشبهاً حتى اليوم (مطر) ومعتمداً ومراسلاً صفاً بصير وصولة نادري المثال.

ثارت قصيدة مطر على الشعر الحر الذي استقر، داخلاً في هالة من الثبوت والارتواء في المخالفة واللامدجة فجاءت قصيدة مطر لتلقي بحجر في هذا الركود الشعري السقيم، وتكثرت قصيدته من المساهمة للعائلة في تغيير أذنيات المثق، نحو الرؤيا الجديدة التي تدعو القارئ إلى أن يتعاطى مع الحالة الكلية للنص ليخرج منها بأفكار كثيرة ومضامين غنية، يمثل مطر بحلم تثير واقع القراء يستلهم منهم رؤاه، يتعلم منهم، ثم يعلمهم كيف يقرعون نصه ويخبرون حياته به، يقول لحن أبناء القرى الفقراء الجائعين لأعنى قوانين الانتخاب الطبقي، لنفيق ونصهر فجأة وقد بلغنا سن الدلائل، بالكاد نملك مصدر الرزق البخيل واللقمة الفقيرة الصعبة، ممثلين بالإحساس العميق بعدم الجدارة والاستحقاق، بولكرامة المهانة في وطن مهزوم مهان، وفي قلب جماعة مذهرة مستتلة مغبية، ووسط عجيج من تليفات الكذب والنفائض، وصهادة أوثان البشر والأفكار والممارسات والخيبة الدائمة، في القراء، والطمع والذفاعة، نحن روضة في صهب المصيدة وترويضات المخطوط، وفي اعتمادات الموعبة، وغلبات الطاقة المتفجرة في العقل والقلب، نحن جموع عباد وأمل، وانكسار تعققات وإخفاقات، وتخبث غضب ونزوع استشهاده، وطمانينة حلم وحكمة، يحيط بكل ذلك سرور شامخ من مفاهيم مضطربة للشيخ: أنا أملك وعشري صرخة المظلومين الجائعين الأميين، الذين يسامون

الحيف والخسف وبحق الكلمة الآدمية، وأما إمكانية الشهادة، وكل شبر من الأرض يستصرخ دمي، وأنا الحارس الموكول به السهر المنجبه والمرابطة الزالقة أمام أبواب الذخور، وأعداد الحدود، وأنا الشاهد المتصول الصلحون في أروقة الكلام النبيل، وأنا الصلحون عن أمحاء معدنى وطولتى في نار الصلوة الدابة لتفتيح وحدة الظاهر والباطن والكلمة والسلوك والضمير والعقل في شخصية واحدة موحدة.



لقد كان ناصر فرغلى مرفقاً في مقالتيه عن ديوان [رهاية الفرج] لأنه خصوصيات التجربة، هذه التجربة التي تصنع جسد الشاعر في محور تقاطع أبعاد العالم للكنسيرة، بين عناصره المتوالدة المتشعبة التي تلوح جند ثلثيات: الأنا/ الآخر، الأنا/ العالم، الحياة/ الموت، الوطن/ المنفى، الصوفية/ المادة، وهكذا، داخل ثنائية الديوان الصورية التي يسميها: الواحد/ الكثير.

إن قصيدة مطر معقدة وثرية، تتداخل مستويات عديدة لخلق أحالة شعرية فيها، اللغة بدلالاتها، وتشكيلها، وإيقاعها، والبناء متعدد المنظورات مطرباً وممارياً، ونحن في هذه القصيدة بإزاء استبدال ديناميكى لتأثيرات كل مستوى من هذه المستويات.

وصلة على هذا فهناك ثنائية كبيرة أساسية بين التراث والتحديث وهو للمنطق الكلى للتجربة.

وتتابع في النص دخول الجانب الذهني إلى جوار الجانب العاطفي التقائى، فلم تعد القصيدة مجرد انشغال وجداني، بل دخل التخطيط الذهني إلى النص متفاعلاً مع الجانب الوجداني ليخيف خبرة السبدع التي تتراكم يوماً بعد يوم في طريق مزبد من الإنشاج والظنور.

وللتنور في نص مطر إن يتألى من مجرد الانتقال من [الأنا] إلى [النحن] كما ورد في الملاحظة المهمة التي قال بها

محمود أمين العالم كما لو كان رسداً عن تطور الشاعر، وذلك لأن تجربة مطر أكثر تصديقاً من هذه النظرة التي لا ترصد هذه الشبكة شديدة التفاعل بين معطيات عديدة في المرحلتين.

إن أية رؤية تبسيطية في شعر مطر إن تكون مفيدة أو عميقة فعندما يرى صلاح المسمى مثلاً في دراسته عن قفالة إيقاع التعلل، أن مشهد الخراب، الذى حله في النص، بكل ما يحمله من بشاعة وآلام سيؤدى إلى مشهد الاستشهاد، يصبح للشاهد شهيداً، هذا التصور التراثى البسيط لن يحج كثيراً في التعامل مع تجربة مطر المعقدة، متعددة المستويات المتخللة والمتفاعلة. والسبب نفسه أيضاً فلا معنى لمأخذة صلاح المسمى لعفوية مطر بسبب صعوبة التركيب الناتج عن تجريد العلاقات بين مفردات الصورة، ولأن هذا هو منطق التجربة، وليس مجرد خطأ فيها.

سنظل دائماً في قصيدة مطر، بإزاء رعى ساخر لمأح، يرصد للتناقض، ويكون مهيباً دائماً بشكل حساس لرد التجربة الجزئية إلى منطقها الكلى الشمولى فيتفاعل الأولى وإزالة، وإسقاط والنسوى فتمتدح حذوات شتى من المعارف الجمالية والفلسفية، فيحقق مبدأ حدائى عام هو وحدة الوجود، وهذا الذى سوبهر هذا الاستيعاب الدائم لشخصيات المهوردى والحلاج والمنبرى فى التصوف الإسلامى والتراثى، وتبرز فى الوقت نفسه استدعاء شخصيات هيجل وماركس وسارتر وإسبينوزا وغيرهم من أصماح الرؤى الحدائية الكبرى.



خصوصية التركيب اللغوى في نص شاعرنا تسبب الإحساس بالغموض، إنه غموض مرتبط بطبيعة التجربة، ولكنه قابل للمناقشة وحافل بالثراء والوعود والسحر، وخاصة عندما نخل في المرحلة الثانية في التجربة، وهى المرحلة التي تبدأ بديوان لا التهر وليس الألقعة، في تصور محمود أمين العالم، فالتجربة السابقة لهذا الديوان تتميز بقصالتها بالتقطيع شبه البيتى،

والتفعية الواحدة، والبساطة البنيوية والروية وبرز المضمون إلى حد ما، أما المرحلة الثانية، فيما بعد الديوان المذكور، فهى التي قد يشيع الغموض فيها بصورة أوسع، لأنها، وكما يواصل محمود العالم وصفها، تتميز بالتركيب الشديد، والخروج عن منطق التماسك الخطى إلى الغمارة التخيلية المنفردة على أنفاق لا حدود لها، إنها نقطة جمالية كبرى، تلوح التذوير في البيت الشعرى لتصير القصيدة دقيقة واحدة لا تتوقف حتى نهايتها، وحيث تتميز القصيدة بالانتقال المفاجئ بين الأجزاء، والتعقيد الجمالى، والإدهاش الشديد، وبداية المقارقات والفراغيات، والتركيب المجازية المعقدة، وحيث تدخل بين مستويات تراثية ومعاصرة، حسية وصوفية، قومية وثائقية فى مناجىه أسطورية.

وكما تقول فرهاد جهوى غزول فإن قصائد مطر تتولد أقرب إلينا من أنفسنا، تنطق بما فى أعماقنا، ولكنها تبقى مستعصية على التفسير نشدنا بقاء رويانا، وتريتنا بطرفها الشكى، إنها تخطنا وجدانياً، تتاجنا ولمسنا فى آن واحد، وفى هذا التزام تكمن تحديات القصيدة.

ومن هنا فإن شعر مطر بطور قصيدة خطيرة تجسد أزمة من أزمات الثقافة السمة، وهى هذه القطعية بين النقد والإبداع بدلا من التأثر والاحتفاء المتبادل، ولعل هذا يبرز غزارة إنتاج الشاعر من جهة، وقلة الدراسات المكتوبة عن إبداعه من جهة أخرى. على الرغم من كون قصيدة مطر أصلى وأعمق نموذج تشريعى يمكن أن يعمل فيه مبدع ناقد الحدالة، من حيث قدرات نصه على الإحاطة بكافة مستويات النص دلاليًا وتشكيليًا وإيقاعيًا ومعاصيًا. إن وصف محمد عفيفى مطر فى عنوان هذه المقالة بالمتحاز إلى الحدالة لم يكن غير خاطئ، ولكنه يمثل محاولة لتأكيد تمكن الشاعر من التفتش على معطيات ومستويات النص الشعرى كافة فى معادلة دقيقة موهوبة، تماماً مثلما يسيطر المايسترو على آلات الفرقة الموسيقية كافة.

أخلصت تجربة الشعر الحديث عدداً لروح التراث، مظهراً يقول عز الدين إسماعيل، ولكنها تمردت على أفكاره وتقاليد. فالتشعر الحديث لم يلق التراث جدّاً، بل جسد ارتباطاً صريحاً به، وهذا واضح بجلاء في تجربة شاعرينا، فيالي جانب المصادر الدينية والصوفية والمأثورات والشخصيات، هناك المرافق التاريخية المشحونة بالدلالة، من خلال النحاص والنصمين والانعكاس والتقاطع والانتقاد الشعري، لا يتعامل مطر مع التراثين الإسلامي والعربي فقط، بل التراث الإنساني كله قديماً وحديثاً، وهناك قسم كبير من شعره يمثل التراث الإغريقي مرجعيته المباشرة، وفي صلبان قصائد ديوان (زهاوية الفرح) يطرح الشاعر عناصر الكون من ماء وهواء وثلج وتراب، كما يستفيد من سقراط وأفلاطون.

ونجد طائفة من الأنطاف التي يمكن أن نردّها إلى التراث، مباشرة من قول: الأعراف - الصلاة - الأصلاب - النسل - الإرث - التقويم - القزابة - الصحراء - الأسلاف - المتعارب... إلخ، إنه حين جارف إلى الماضي، وتعتمد في استخدام مفردات أخذها من قصائد العصر الجاهلي والصور الصوفية والدينية القديمة، محاولاً خلق هذا الارتباط بين الذاكرة التراثية والملم المستقبلي، وخلق هذه الصعرة للتراث من خلال استجلاء الجانب المضمّن في الذاكرة العربية، والذاكرة الإنسانية. بشكل عام، ولا أدل على هذا من تجسّده لرموز العدل من خلال الأتيا والقلوس في ديوان (سلامح من الوجه الأتيا والقلوس) من جهة، وشعر بن الخطاب في ديوان (البكاء في زمن الضحكة) من جهة أخرى.

اللغة في شعر هيفي تصبح هي نفسها موضوعاً للتأمل، في جدل متصل، تتألم للغة نفسها بواسطة وعي الأنا، كما أنها تبطو على وظيفة ما بعد لغوية Meta jin- guistic كما يقول البوروين، فلا تكفي اللغة بحددها الإيصالي، بل تفجر للفرزون في تاريخها الخاص.

اللغة في قصيدة مطر كائن عضوي حي، تفجر قضائاً في غاية الأهمية، تتصل بفكر وإبداع المحلّة، وتحتاج إلى دراسات متعمقة في علمي: (اللغات) (السيميوطيقا)، والتأويل (الهرميوطيقا) وقد أشارت فيريال غزول إلى أهمية نظريات شارلز سوندرز بيرس ويول ريكور على سبيل المثال في هذا الصدد. ينتقل الشاعر باللغة من كونها شيئاً محدداً ثابتاً إلى عدداً سلسلة من الإمكانيات، وخرجور بالمفردة اللغوية من كونها علاقة قاموسية ثابتة للدلالة إلى كونها طاقة إيحائية، ووفرة دلالية تضع في جسد النص، داخل شبكة من الإرباطات المتعددة التي ترحي بالمتعدد، وحيث لا نهاية لحصر الدلالات للغوية. ونستطيع أن نتابع نقاد الشاعر لتحرّف على مدى الاستمرار الذي يضطرون إليه عند معالجتهم للدلالة اللغوية، دون أن يصلوا إلى نهاية محددة، لأن المسألة تظل مفتوحة، بل إن هناك نوايات يحدد القارئين كلام، ويحدد مرات القراءة حد كل قارئ، وينتشر هذا البحث عن الدلالة وراء وضع كلمات حسب عدد مطر فيما قاله حلمي سالم في خلال دراسته لديوان (فاصلة إرباع النمل)، يقول هيفي مطر: (ينجرف الكون من راءن الحس حتى أقاصي التذكر والحلم)، أما تعقيب حلمي سالم على كلمات هذه الجملة الشعرية:

يمكن اعتبار هذه الجملة المركزة من قصيدة «طردية» - لاحظ تقديده الطران - مفتاحاً من مفتاح العمل الشعري عند مطر، ويمكن استخلاص قصائد شعره كله من التأمل فيها كلمة كلمة: فـ «ينجرف» تقودنا إلى حالة الدراما الهائلة التي تعيشها القصيدة ويعيش للقارئ فيها، حالة الهدم والبناء التي يمارسها الشاعر، مع نفسه وتراثه ورويته وواقعه، وهي إلمحة إلى حالة السيلولة التي يعانيها، وتمازجها للقصيدة، بما في حالة «السيلولة» الجغراف هذه من مزاجها للطاقة الهادرة المتفجرة، ومن صوبها الاندماج الغائي المنفرد.

والكون، وتقودنا إلى الطابع «الكني» في قصائد مطر، الذي يعلو به أحياناً إلى أفق أشمل من القطرية أو المحلية أو القومية، أي حالة من الإنسانية الكونية، حتى وإن انطلقت للنصوص إلى هذه الكونية من أبج صلامح لثيرة أو الوطن، فالمكان بذلك هو القطرية/الكون، أو الوطن/العالم.

وراهن، إشارة إلى معاصرة الشاعر لقضايا حاضره الذي يعيش فيه. فعلى الرض من سيادة اللغة والتراث القديمين، والكونية للهومانانية الشاملة التي تهدو أحياناً فوق اللوحة التاريخية وفوق الصعومات، فإن قصيدة مطر مفروسة في عمق زمنها الآلي... فالزمان بذلك هو اللحظة الراهنة/ التاريخ السحيق. وهكذا تظل كل كلمة قادرة على بحث دلالات ثلثة للوقد، والأمر نفسه نجده في دراسة صلاح السروي لقصيدة «احتفل ذوبحاً» من الديوان نفسه، يقول هيفي مطر:

كسّف الظلمة والنصف.

كتاب من دم الشاهد.

إذ تفسّي به الريح وتعلو في سماه النكول

والصعرة قبل الأبديات.

وتذرو شجر الأقدام بين الأبحر السبعة.

من جهر الظلام.

يقول السروي في تحليل هذا المتمعن لغوياً مستخلص مجموعة من الدلالات، فإن مساحات الظلام والأدما التي حافت بهذه الأمة، مسا في إلا أجزاء من دم الشاهد لتفتقر (ذلك الذي أصبح شهيداً)، فوصف الدم بالكتاب يحول إلى كون الشاهد شاعراً، وكون دمه (أي عذابه ومثقله) وثيقة أرخت وأثبتت، وزمنا تفتأت بما يحدث الآن من انطباق الظلام والدمار. المحصف، حيث تتلصص كلمة الصصف مع موزون صحرأى تتمثل في العاصفة التي تحول الصحراء المتفجعة إلى ظلام داس أو أن تقتلع الغمام وتقرّد القطمان، وهو ما يستدعي إلى الذاكرة

كارثة قوم ثمود الذين اقتلعتهم العاصفة، وكذلك التيفال القهبال المسمى بالأحزاب الذين أحاطوا بمدينة الرسول للإطاحة بالدين الجديد، حيث أصابهم العاصفة نفسها، كما تتناس مع عاصفة معاصرة، مازلنا نلص آثارها الباقيات حتى اللحظة، تلك عاصفة الصحراء. وهكذا يظل الناقدان يسردان الممانى والدلائل غزيرة التوالد، ويظل كل ما يصلان إليه قابلاً للزيادة بلانهاية..

تتميز المصادلة بأنها تعنى بالتحصيل وخصوصية هذا الرعى تقتدر بإشكالته، كما يقول جابر عصفور، وإشكالته تقتدر بإدراكه المتوتر للحظة تاريخية، يحمزق طرفاً ما بين الزمان الذى كان، والزمان الذى سيكون، فيكون الرعى بالشئ وتقومه فى الوقت ذاته، ويتزامن فيه الحلم مع اليأس، إنها لحظة المابين، لحظة اللانائية الضدية المتخاطة، وهى ملبح أساسى فى أسلوب شاعرنا، عندما نجد هذه الغنائية يحوى عليها البطر الشعري الواحد **دويشعل صفرها شمساً من التعتيم والدهان** - من دفتر الصيت - ١٢٥٠ وكذلك **فلتكبرى فى ظلام الكوابيس أبهى الشمس - ربيعة الفرح - ٤٧٢، وأيضاً** **للك الليل فأبهيت بعينيك الخفاف / لك الضوء - قعدنا غزياً / بين عينيك شجيرات من الشمس القديمة - رسوم على ثغرة الليل - ص ٤٦٩** وهكذا..

ويشير ناصر فرغلى إلى ظواهر لغوية أخرى فى تجربة مطر، فهو يميل إلى معاملة جمع غير المائل بمعاملة جمع المؤنث (العمالق يسقطن من أفق السوت - للندابات مسزلات يداوشنه جن قناه - والندابات الصصيات، الطهور منخضات - الفخ وهذا الأسلوب يمثل لغة قديمة مهجورة، وللشاعر فى إطار رؤيته للكلمة - مزج بإحياء المهجور من الدراكيب، ويشير فرغلى أيضاً إلى ميل الشاعر إلى استخدام الاسم (الكرة)، ويجتهد فى تحليل ذلك، فهو يرى أن لهذا دلالة على بكارة الرؤية، أو الكتابة من درجة الصفر بتجوير رولان بارت، فكل شئ جديد

ومبهج ويكر طازج لم يتم تشغيله قبلاً، ولتتابع التكرات فى هذه السطور (كانن - ماه - تراب):

كانن هذا الذى تنتظر؟ أم الذى تنهر فى النار

وما من يقين للشمس هذى المجرمة؟

وتراب قائم منتظر فى زعتران السحرة

[فاصلة إيقاعات النمل - ٢٤]

ويشار الناقد إلى الإكثار من الصفات إليه مما يوحى بصن الامتلاك والذاتية فى الامتلاك فالرصف هو كإصاف الشئ تفقيها ذاتياً فى لفاته، وتعدت أيضاً عن استخدام جمع التكسير فى صيغة منتهى الجموع برقمها الموسيقى الخاص.

البناء الصوري عدد للشاعر يقوئض بالمجاز للفردى الكثيف، حتى صارت الصورة الشعرية على يديه طاقة إحصائية غنية الدلالات، لتسمى الشئ بل تحيطه بمالم غنى من الإحمايات، فيخلق حالة شعورية جمالية بدلا من أن تصمى محددة لمعلقة مشابهة بارزة جامدة، تعاول السورة أن تقول المعال أو ما لا يمكن قوله، كأن عالم الشاعر غير موضع شخبثات فى مكان محدودة وزمان مدرك، بل معلق بين أن يكون أو لا يكون:

فوصو من الزئففر ينهوج خضرة من

الطب والندوار

يسرح نعلوا، ويسرح عشايرن أهل كمانه

ويط وأسار وسحر كتابة يغير بها

الجران

والنصن ويتوى مذنبه مرجوم من اللون

مارد من الإنس يشوى الموت فى عين

كوكب

بعيد ويرعى الليل فى حرج ظلمة.

ويشذ نصل السوف فوق مشنن من البرق

والأنواء يلفظ جمره يلقب مزمار القضاء

المشم

على سلم الأنغام فى الكون دابك تشد

رياضيات أدوار رقصة

بنام سوايات وكرة مقزل واردة مكلفم

النشد بأعظمى.

وتستفيد كتابة مطر فى بناء التجربة فى كل نص، من منظورات متجارية وتمثلى

للصومس بالأعيب الشاعر الخاصة، وتتأصه مع اللسن القرأنى والثرات القفسى، والروح القروية المصرية، والضمينيات والأنشيد الداخلية وغير ذلك تفاصيل تتداخل وتتفاعل فى جدل إيداعى حميم يشكل مجمل التجربة التى تصاح إلى الدراسة المتعمقة لمعقب التصليل السردى الخاص الذى يجريه الشاعر بكل ما يحتميه هذا الصل من بكرة شديدة يصنعها الشاعر بشكل مقصود يوحى برغبته فى التحدد، والغزو فى كل الجهات.

التفتت فريال غزول لآزمة منكرة يستخدمها الشاعر، ولاحظتها بقوة فى قصيدته **آقراء**، ويقول إن الآزمة تكون عبارة عن بيت أو مجموعة أبيات تكرر فى آخر كل مقطع، وهى صورة مرجدة فى الشعر البدائى، تساعد على الإنشاد والتذكر، مثلما نجد فى كتاب المولى لى قدامة الصصريين مثلاً، وتتف فريال الآزمة بأنها لا يشترط فيها أن تكون دائماً عبارة مكررة بنصها فقد تحدث بها تغييرات طفيفة أحياناً حتى لا تفتقر المال، أو حتى يجد القارئ لذة فى تكرار متوقع يفاجأ فيه بتغيير غير متوقع، ومن فرائد الآزمة أيضاً، أنها تقوم ولم القصيدة من خلال تكرار منظم وإن كان غير صارم، كما أنها توحى بالمترقية من خلال تكرار عبارات يوحىها كما فى الصلوات والشعائر الدينية وتشكل مجموعة الصلاح التى تميز تجربة عفيفى مطر منذ انداخ الخاص الذى قد يجد صعوبة فى التراسل المباشر مع القارئ العادى، وهذا ما جعل البعض يستشعر إحساساً بالغموض، وهو غموض سببه فى معظم الأحيان كمال لقارئ أو بعضه عما يريد، هو، وأيس ما يريد، الدس، فالقارئ التلقيدى يطلب المعنى السريع الواضح المباشر، وتضير فريال غزول إلى قضية مهمة فى هذا الصدد،

علما نتحدث عن أن القارئ ينبغي أن يعمل ذهنياً، قبل أن يستمتع بالقصيدة مما يشير إلى قضية العمل في المفهوم الساركسي، الذي هو تحويل إنتاجي يقوم به قائل، هذا الفعل الذي يحدد هوية فاعله، لأن استحضاره للمستقل ما هو إلا مؤشر هوية.

(رابعاً)

إن هجوم الشاعر فتحى عبدالله على بعض ملامح تجربة مطر، ما هو إلا مجرد تعبیر عن احتشاد الرؤى الجديدة لنرح تصورات مختلفة، وفي مقالة فتحى بحران [سلطة المعرفة والدلالة الشعرية] يصور أن تجربة عفيفي تمثل داخل آلية الإدراك، وتتمثل فيها الحواس، حتى تصبح القصيدة حالة عقلية جامدة لاكتشف جديداً إنسانياً أو روحياً، وهو هذا يصور المسألة من خلال منظور مختلف في فهم عملية الإدراك، منظور لأصبح تطبيقه على تجربة مطر، أو تجربة الجيل الأسبق كلها، لأن الإدراك في التجربة الأسبق يكون داخل نسق جمالي خاص، والشئ المحرك تتم صياغته في بناء مواز للواقع، لذلك سلاحظ أن رأى فتحى يتناقض مع رأى حلمي سالم في دراسته عن ديوان [فصاحة إقصاعات النمل] التي يقول فيها بأن شعر مطر هو شعر الحواس للشمس، فالدارج أن يعتمد بعض الشعراء حواس دون حواس في تكوين رؤيتهم للغة والفكرية، أما شعر مطر فهو يبتلع من تشغيل الحواس الخمس جميعاً ومنعها حضوراً وفاعلية.]

إن اختلاف فتحى عبدالله مع عفيفي مطر هو اختلاف متسرع وعاطفي ولكنه يشير بشكل خفي إلى ثورة فكرية وجمالية جديدة في ظل ظروف حياة مختلفة، يتأكد من خلالها ما سار يعرف فنياً بما بعد البنيوية مما يشتري لوس في العالم الخارجي، بل ويجد في بلدنا استجابة قوية بما يتماشى مع أدق ظروفنا اليوم. ولم يعد غريباً الآن أن تتسلل أوساط المثقفين أفكار فولول، ودرويد، وفوسكو، وغيرهم، ممن رفضوا الدورير الأسكتلندي والفرنسي

الذي صدر بدلية من القرن الثامن عشر، وأكثروا أن البشر بوصفهم جزءاً من الواقع، إنما يفقدون اليوم إلى التعاسك أو السيطرة على النفس، في عصر تاريخي جديد يصور الانحياز المادي فيه أقل أهمية بينما تصبح المعرفة هي القوة الدافعة للتطور، هذه المعرفة التي تتخذ شكلاً مجزئاً بشكل مزليد مطما جاء عند جان لوبتار.

لقد بدأت الأجيال الجديدة تفقد الثقة في كثير من المنظورات الفكرية والجمالية التي عاشها طوال العقود الماضية، بعد أن صرنا في قلب الأزمنة الحديثة.

تجربة مطر داخل رؤية لتحذلة الشعرية تهيم فيها الذات على العناصر والأشياء والتراث وتصبح في موضع أعلى منها جميعاً، أما تجربة الأجيال الجديدة من الشعراء صغار العمر في الغالب فهي تجربة مختلفة، تلحم بالواقع الحياتي المباشر، وتتحرك من منطقة للتعهد التي يبرها المجاز التلوي، إلى منطقة تصوير فيها الأشياء محايدة، حيث يبحث الشاعر عن ألف باه جديدة لكي يسير في طريق مختلفة، لاثوجهها أية تقاليد فكرية أو جمالية سابقة.

تجربتان كبيرتان في حوانتا الشعرية، تجربتان مختلفتان، بل متضادتان، ولكنها مبرزتان في سياقين مختلفين في حركة الواقع، ومتطلبات ظروفه الداخلية الدقيقة.

إن عدم الثقة في متدابع السياق الكلي لكل تجربة سيورقنا في أخطاء جوهرية، فعندما يرى حلمي سالم على سبيل المثال أن حضور ميراث القرية، ومعتقداتها، وممارساتها في شعر مطر يرد على زعم بعض النقاد بابتعاد شعره عن واقع حيائنا اليومية وعندما يرى حلمي أن شعر مطر يمتنع على رأس الشعراء الرواقيين المتصلين بحياة أمهم اليومية، واللادئين من واقعها هوامر حلمي هذا يقع في خطأ غير مقصود، لأنه يحدد بالضبط تصوره للمدرسة التي يلتزم إليها عن الرواقية في الأدب والشعر، هذا التحصير الذي يقول إن ارتباط الشاعر

بواقعه يتم للتعبير عنه من خلال صياغة مخصوصة ذات طابع جمالي لهذا الواقع ناسياً أن الرواقية في النقد الأدبي كان لها شرط آخر، وأن الاتجاهات الجديدة اليوم تتعامل مع الواقع من خلال شروط مختلفة أيضاً.

وبالمثل، فإن العناصر الرواقية والرموز الحيدانية التي يرصدها الشهيد إمام في دراسته من مثل: جندو الأمن المركزي، وأدوات السلطة العصريين، والقراء الطالبين من عكارة البلهارسيا وغير ذلك مما ورد في نص مطر، مغفل أن هذه الرموز ترتفع إلى المستوى المجازي الذي يدخلها إلى منطق الحسنة لكل، ذي الطابع الشمولي أو التكرلي، فالشاعر يدخل العناصر الرواقية إلى شبكة من العلاقات الرمزية المجازية، فيغزو الشاعر المادي بالفارق، وتتحول العناصر الطبيعية والرواقية إلى موجودات أخرى لاتتطابق مع وضعيتها الرواقية، حتى وقائع التحذيب الجسدي للفرزقي يحولها الشاعر إلى تفاصيل متوزعة على نسج العلاقات الجمالية التي تصامم في خلق رؤيا الشاعر.

وعلى الوجه الآخر فهناك تسرع عاطفي يبدو رواد المدارس الشعرية السابقة والمتنوع إلى التيارات الفكرية والجمالية النقدية السابقة عندما يهاجمون الكتاب والشعراء الجدد، بل إن عفيفي مطر نفسه في حوار بهجة أدب ولقد صب جام غضبه على التجارب الجديدة التي أولها أنها تمثل تجارب حقيقية فمالة اليوم لما وجه أي اهتمام لها أصلاً، فانهم هذه للتجارب بالهشاشة والسلبية والتطفل المسموح الشخصية في معظم ما يتم من طرق التلقي عن الآخر، بعد أن غدا هذا الآخر هو السيار والسقف وعلامة الابتاع والتقليد المتطل، ويهاجم مطر النموذج الشعري الجديد والذلي يتسرف ويتنازل ويكتاز ويملاً الساحات والقامى والمصف والمجلات وبفرغانية المغالبة والتطلع [والجاشحة، الرقعة، هو اللجلى الوجودي للضياع، زمن الانفتاح والذونية الثقافية وعبادة الاستهلاك، والانحلال من التقسمة وتلقى مزايل الأمم، في مثل هذه

اللمحة الثقافية والحضارية يمكن أن يدعى أي إنسان أن ما يقدر عليه بجهله باللغة وبأخطائه المضحكة في الإملاء والنحو، ولينعدام الموهبة وخواء الروح والضمير هو الشعر، أو العلم أو النقد أو ما شاء من ضروب الفكر والإبداع والمشكلة للتفسير في هذا الحديث، أن عفيفي مطر يقيم تجربة الشعراء الجدد من داخل تصوره للشخصية بالضبط أو من داخل تصور مدرسته الشعرية بالضبط، دون أية مساحرة مزنة يمكن أن تتعامل مع متروابط هذا التصور، لتتطرق بحين محايدة إلى ما يدور خارجه، إن الانفلات التام من أية محدثات لتجارب الفن والشعر أمر مستبعد، وكذلك الارتباط الشديد بتصوير معين للفن والشعر، سيحتمل تقع في هذه الاتهامات الشديدة التي يوجهها مطر، والتي وجهه بمثلا أو يمثل عنفها في بداية تجربته من قبل مفكرين ملتزمين بمحددات سبق على تجربة مطر، وكانوا يعجبون الخروج عليها نوصاً من المريق والخروج عن الشعرية.

وفي تصوري أن الكتابات الجديدة اليوم تمثل حساسية شعرية شاملة وليست مجرد استغاثات قليلة وهذا ما ينبغي أن نلاحظ إليه كما لو كان [ظاهرة] علينا أن نلتفت إليها بشكل محايد، وأن نقيم حواراً أصق لكي تصل إلى وجهات نظر مفيدة لنا جميعاً، على أنني أكتب بأن نظرة محمد عفيفي مطر إلى التجربة الشعرية الجديدة، في سبيلها إلى التغيير لسببين: الأول أنه أكثر رموز حياتنا الثقافية وقرباً إلى جوار الرؤية الشعرية الجديدة الطالعة، وهذا ما لا يحتاج إلى توضيح وبخاصة ما يذكره كل أبناء جيلي من إحساس بفننه وعطائه الفني الذي علمنا جميعاً، والثاني أن هجوم مطر على الشعراء الجدد، هجوم شديد متعقب ومحتشد بقوة وهذا أمر - في حد ذاته - يؤكد اهتمام الشاعر

بهذه للتجربة، وليس بعد الهجوم سرى للتأمل الهائئ الموضوعي لظاهرة تقطلي حياتنا الشعرية اليوم وتوجد مبررها في واقع اجتماعي وثقافي يطرد اختلافه، وتطرد لتسلاخاته عما كان، وعما ساد فحرة طرية. ■

المصادر

١. أحمد حسان- مدخل إلى ما بعد الحداثة - مطبوعات الهيئة العامة لتصوير الثقافة - مجلة كتاب نقدية - الكتاب رقم ٢٦ - القاهرة ١٩٩٤.
٢. أمونس - المثالي والمتحول - دار لفرية - بيروت ١٩٧٨.
٣. أنيس كاتاليكوس - ما بعد الحداثة - ترجمة بشير السباعي - مجلة للقاهرة - العدد ١٢٤ مارس ١٩٩٣.
٤. جابر صغور
- تجريب القصيدة الحديثة - جريدة الحياة ١٧ أكتوبر - لندن ١٩٩٢.
- الإدراج الذاتي والحداثة - جريدة لصباح ١٢ ديسمبر - لندن ١٩٩٣.
- معنى الحداثة في الشعر المعاصر - مجلة لصور - المجلد الرابع - العدد الرابع - القاهرة يوليو ١٩٨٤.
٥. جمال القصاص - محمد عفيفي مطر.. في خيمة السفين - حيازة شعرية مفاهيمية - شهادة مجلة أدب ونقد - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٥.
٦. حلمي سالم - فاصلة إيقاعات التمثل محمد عفيفي مطر - شعرية الثقافة - جريدة للشرق الأوسط - ٣ إبريل لندن ١٩٩٣.
٧. السيد إسماعيل - عفيفي بين وقائع التحديث الفونزي وتجليات النص التفتولي - مجلة أدب ونقد - القاهرة سبتمبر ١٩٩٥.
٨. شكري عباد - تكسر التوحيين لروماني وباراني في الشعر - مجلة عالم الفكر - العدد التاسع عشر - لندن الثالث - أكتوبر ١٩٨٨.
٩. صلاح السروي - المشهد الرمزي وخيال الاستبدال - ديوان فاصلة إيقاعات التمثل لسمند عفيفي مطر - مجلة أدب ونقد القاهرة سبتمبر ١٩٩٥.

١٠. عبد الله أحمد السبا - الحداثة وبعض العناصر الحديثة في القصيدة العربية المعاصرة - مجلة عالم الفكر - لجناد التاسع عشر - العدد الثالث - الكويت - أكتوبر ١٩٨٨.
١١. عبد الممنع تلميذ - الإدراج الفني في حقائق الدورية الثقافية - جريدة الأمل - ١٧ أغسطس - القاهرة ١٩٩٤.

١٢. عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر - لخصاؤه وقراءه الفنية والصغرية - دار الفكر العربي - القاهرة - د.ت.

١٣. هاني شكري - برج بابل - دار رياض الريس للكتاب والنشر - لندن - د.ت.
١٤. فتحى عبد الله - سلطة المعرفة والدلالة الشعرية - مجلة للقاهرة - أكتوبر ١٩٩٣.
١٥. فيروال جبوري شرويل - فيض الدلالة ومضوى المعنى في شعر محمد عفيفي مطر - مجلة فصول - المجلد الرابع - العدد الثالث - القاهرة إبريل ١٩٨٤.
١٦. كمال أبو ديب

- الواحد المتعدد - دراسة في الأسر التصويرية للشعر الحديث - محاضرة - أسرة الأدباء والكتاب - لشامة - مايو ١٩٨٣.

- جدلية الضياء والتجلي - دار الطب للملايين - بيروت ١٩٧٩.

١٧. محمد بو عزا - الأسطورة والشعر - مجلة العربي - الكويت فبراير ١٩٩٣.

١٨. محمد عفيفي مطر
- أنا الشاهد المتسول في أروقة الكلام اللبيل - حوار لجهاد محمد حري - مجلة أدب ونقد - القاهرة سبتمبر ١٩٩٥.

- قراءة - قصيدة - مجلة الأكلام - السنة ١٢ العدد ١٠ - قموز - بغداد ١٩٧٧.

- مقدمة ديوان كائنات على كنديل الطالعة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٩٦.

١٩. محمد أمين العالم - محمد عفيفي مطر طليق - مجلة أدب ونقد - القاهرة - سبتمبر ١٩٩٥.

٢٠. مصطفى ناصف - نظرية المعنى في النقد العربي - دار للنظم - القاهرة ١٩٦٥.

٢١. ناصر قرطبي - رباعية الفرح لسمند عفيفي مطر - تهدي الضياء لشعري - رحيل الزائد الكبير - جريدة الحياة ١٩ - يونيو - لندن ١٩٩٠.

تهدف هذه الورقة إلى مقارنة ظاهرة صاغت جماهيرية ضخمة، وهى ظاهرة شاعر الغامية المصرية المبدع، أحمد فؤاد نجم، فقد لقي إبداعه درجات عالية من الإعجاب والتقدير، سواء فى صورته الخام - إذا جاز التعبير - كنص شعري مقروء، أو حينما ارتبطت الكلمات بأنغام مبدعة للغان الموسيقار الشيخ إمام.

النقد العربى وأزمة الهوية



(١)

فانطلقت تلك الظاهرة الإبداعية من أحد الأحياء القديمة والصغيرة فى القاهرة، وحرى «حوش قدم». هذه (الظاهرة الإبداعية) قد تعرضت لضروب المنع والصدارة، وللى وصلت فى بعض الأحيان لسجن المبدع، إلا أن المنع والسجن لم يمنعا هذه الأعمال أن تسكن وجدان أعداد هائلة من أبناء الوطن العربى، وهو ما يجعلنا نطلق على هذه الأعمال صفة الظاهرة ومايدفعنا فى الوقت نفسه إلى تلك المقاربة للسوسيولوجية، هادفين إلى طرح أولى لظاهرة.

ولعل أول ما تقسده المقاربة السوسيولوجية لظاهرة إبداع «أحمد فؤاد نجم» هو رد هذه الظاهرة إلى حقلها العربى، حقل الثقافة بكل ما يستدعيه هذا الحقل من إشكاليات نظرية ومفاهيمية، ولكل ما تتضمنه ظروف التراكب العلمى حول هذا الحقل من قصور، على الأقل، عند مقارنته بالحقل الاقتصادى أو السياسى، إلى أن تمكنا من صياغة منظومة مفاهيمية، قادرة - وإن تباينت تلك القدرة فإزادت نسبياً فى حقل الاقتصادى وقلت نسبياً فى حقل السياسى - على تيسير الدراسات المعيارية، وهو ما لم يترقر حتى الآن بالدرجة نفسها فى الحقل الثقافى^(١).

(٢)

على الرغم من صحة القول السابق عن إشكاليات الظاهرة، إلا أن ذلك لا يعنى غياب إمكانية أن يتوقر لها إطار نظرى، بل لحل

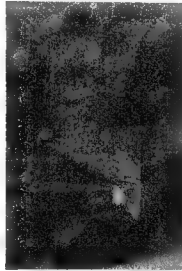
الإبداع الفنى المصادر

أشرف فرج أحمد

نحن لا نميل هنا إلى إقصاء ربط ميكانيكي سببي في بين الإبداع الفني للجم وبين الخصائص الموضوعية للبيئة الاجتماعية في التكوين الاجتماعي المصري، ولكننا نطمع مع دوسمان جولدمان - أحد أبرز علماء اجتماع الأدب - بأن "القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي، بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الإنساني، وروح الشورى إليه، كما نطمع معه أيضاً بأن من يصارعون - من الكتاب والفلاسفة - ذلك الربط بين القديم والرحبة والعروض الاجتماعية والاقتصادية، إنما يملكون من الرغبة في أن يصاروا - داخل الماركسية - أيديولوجيا تبذل لهم سياسة أساساً" (١).

إن الأيديولوجيا - بكل عناصرها - لا يمكن لها أن تنفصل عن أساسها المادي، فهي كمستوى من مستويات مصفرة أسلوب الإنتاج، تتحدد في التحول الأخير - بالأساس الاقتصادي وهو ما يستلزم فهم الأساس الاقتصادي المحدد للأيديولوجيا، حتى لفهم ظاهرة إبداع "نجم"، والتي تنتمي إلى الأيديولوجيا دون شك، وتقدم - عبر شكلها الإبداعي - طرْحاً أو خطاباً أيديولوجياً يحاول أن يحمس - في صراع طبقي على المستوى الأيديولوجي - للأيديولوجية السائدة التي تطرحها الدولة، والتي تتحدد (أيديولوجية الدولة) في ضوء الطبيعة التطبيقية لها، وفي ضوء دورها (الدولة) الأساسي، والذي يمتثل - كما يذهب بولانتزاس - في "الحفاظ على وحدة وتماسك تشكيلية اجتماعية معينة، والحفاظ على الشروط الاجتماعية للإنتاج، وبالتالي إعادة إنتاج الشروط الاجتماعية للإنتاج، إنها: في ظل نظام الصراع الطبقي، ضمانة للسيطرة السياسية للطبقة" (٢). وهي السيطرة التي تلعب الأيديولوجيا فيها دوراً هاملاً، أشار له "جرامشي" حينما توصل إلى تأسيس نظرية انتماء الأجهزة الأيديولوجية إلى منظمة الدولة، وأكد أن الدولة لا ترتدي دور

بطوري - خاصة في بلدان أطراف النظام الرأسمالي المالي ومصر من بينها - بطبيعة الحال - على عدة أنماط إنتاجية متمفصلة، يهيمن عليها نمط إنتاج رأسمالي تابع، ذو خصوصية فريدة، إذ لا يميل إلى القضاء على أنماط الإنتاج السابق عليه، وإنما - وعلى العكس - يعيد إنتاجها بعد تغيير طبيعتها بما يعيد إنتاج مهيمن، وهو الأمر الذي يضفي خصوصية فريدة على كل تكوين اجتماعي طرقي بحسب طبيعة ذلك التمثيل، وبحسب أنماط الإنتاج السابقة على النمط الرأسمالي التابع، وبحسب موقع ذلك التكوين الطرقي من المنظمة الرأسمالية للعالمية، بكل ما يطبق عليه ما سبق من رسم شروط موضوعية لمعاقبات وقرى الإنتاج السائدة، ووضع حدود موضوعية على البنية التطبيقية - بكل علاقاتها - الموجودة فيه، وعلى تحديد الطبيعة التطبيقية لسلطة الدولة فيه، وعلى العقول المنتمية إلى البنية الفرعية كافة تلك البنية التي يجد الإبداع الفني بكل أشكاله مكانة فيها.



أحمد فؤاد نجم

لحدي أهم الإشكاليات هي كثرة الأطر النظرية وتباينها وتناقضها في تحديد مفهوم الثقافي وتعيين ماهيته وطبيعته، إلا أن تلك النظرية قابلة للتصنيف في اتجاهين رئيسيين - وإن كنا حاكين بالتباينات الفرعية - أولهما توجه نحو جرح فلسفي مثالي يرى أن الثقافي (أو الأيديولوجي) - كأحد عناصر الفكر - يعين أو يحدد الاقتصادي، ويشكل ويبحث هذا التوجه بالثقافة في الجواب لمشكلات الاقتصاد، وهو توجه نرفضه بذاته، أما التوجه الثاني فهو نحو جرح فلسفي مادي يرى أن الاقتصادي يعين أو يحدد كل أشكال الوعي الاجتماعي، بما فيها الثقافي والأيديولوجي ويستندى - بالثقافة - الاقتصادي حينما يتحدث عن الثقافي، وهو التوجه الذي لئداه في صورته الجدلية، تلك الصورة التي ترفض للزور الميكانيكي الدوجماتيقي، الذي يرى الثقافي كمجرد انعكاس مرآوي للاقتصاد، وهو نزوع حائل باختزالية اقتصادية تجاهل الطبيعة الكيفية الخاصة لعقل الأيديولوجي والثقافي، تجاوب على أسئلة الثقافي بإجابات اقتصادية تخرج عن سياق العلم.

التوجه النظري هنا معنى إذن تكيفية العلاقة بين ظاهرة إبداع "نجم"، ذلك الإبداع الذي ينتمي دون شك لعقل الثقافي الأيديولوجي، وبين البنية الاجتماعية التي نشأت هذه الظاهرة في إطارها، وتكونت في كنفها.

وسوف نحاول في تلك الورقة تجلب لإثارة في الصرافين نظريتين متضمتين، يمثل الأول منهما في دراسة النص الإبداعي في ذاته كبنية مستقلة، دراسة لا تهتم إلا بالغة المستخدمة والعلاقات الكامنة بين مفرداتها، مع تجاهل الواقع الخارجي الذي أسهم - دون شك - فيها، ويشمل الثاني في الانحراف التقيضي والذي يترجم إلى النص الإبداعي بوصفه انعكاساً، وبحسب، لواقع خارجي، لا يابه للطبيعة الداخلية للنص.

وتفرض طبيعة ذلك التوجه النظري، استعداد منظومة مفاهيمية أولها مفهوم التكوين الاجتماعي social formation الذي

القوة فقط، بل دوراً أيديولوجياً أيضاً^(٤) ويميل إلى حسم الصراع الطبقي - بكل مستوياته - لصالح الدولة (ومن خلفها لصالح الطبقة أو التحالف الطبقي المسيطر)، ولصالح إعادة إنتاج علاقات الإنتاج المائدة، وإعادة إنتاج البنية الطبقيّة الموجودة عن طريق الهيمنة الفكرية والتضليل الأيديولوجي.

وإذا كانت الأيديولوجيا المسيطرة هي دائماً أيديولوجية الطبقة المسيطرة، كما ذهب ماركس في نمذته الأشهر في هذا الصدد، فإن هذه السيطرة لا تعني انفرداً بالحق الأيديولوجي كاملاً، ولا تعني انسجامها دائماً، «فالأيديولوجية - كما ذهب بولانتزاس - مقسمة إلى مناطق يمكن إدراك سيطرة الواحدة منها على الأخرى حتى داخل الأيديولوجية المسيطرة نفسها كما أن بنية هذه الأيديولوجية المسيطرة يمكن أن تتغير على عناصر تابعة لأيديولوجيات طبقات غير مسيطرة، والعكس خاصة مسيح (طبقات مسيطرة عليها تعيش علاقاتها بطريرق ونمطها من خلال الخطاب الأيديولوجي المسيطر) وهو ما يعني أن توجد مجموعات أيديولوجية فرعية ذات استقلال نسبي بالنسبة للأيديولوجيا المسيطرة^(٥) وهو ما يطبق - في ظننا - على ظاهرة «لجم» التي لا تعد أيديولوجية فرعية مستقلة نسبياً فحسب، بل هي خطاب أيديولوجي مناقض للخطاب الأيديولوجي المسيطر، فمضج زيفه من وجهة نظر طبقية نقض^(٦)، ولكنها خطاب، أيديولوجي ذو طبيعة شديدة التفرعية، حيث أن الخطاب الإبداعي عند «لجم» رجح الأيديولوجي شأنه في ذلك شأن أي منتج إبداعي، إلا أننا نتفق تماماً مع تحقيق «جارودي» حين يذهب إلى أن «كثيراً من البنى الفكرية وبالتالي مرتبطاً بمصالح الطبقات أمر لا يشك به ماركس، ولكن إرجاع الأثر الفعلي إلى عناصره الأيديولوجية ليس شيئاً لخصوصيته فحسب، بل هو أيضاً عدم إدراكه لاستقلال للنسبي، ولكن المجمع والن غير مستويين في تطورهما^(٧)». كما تتفق مع محاولات لشرح طبيعة الفن بوصفه أحد أوجه نشاط الإنسان كموجود يغير في الطبيعة، ويؤلف طبيعة

ثانية، طبيعة أصعد بناؤها وفق خطط إنسانية^(٨).

إن ذلك التدقيق لطبيعة الفن يستدعي مستوى آخر من التحليل، سيكولوجياً في الأساس، يهتم في المقام الأول بالطبيعة السيكلوجية لكل من عملية الإبداع الفني، وشخصية المبدع، وهو ما لن نغطه هنا مكتفين بالإشارة إلى أهميته لفهم أية ظاهرة فنية بالشمول الواجب، فالفن - أي فن - كما أنه خطاب أيديولوجي، هو خطاب - بالدرجة نفسها وإنه في مستوى آخر - لا شعوري، إلا أن هذا المستوى من مستويات الفن والتحليل معاً يخرج عن نطاق اهتمامنا في هذه الورقة التي نتوجه أساساً إلى ظاهرها في مقاربة سيكلوجية تهدف إلى الإجابة عن الأسئلة التالية:

- ١ - لماذا صدور المنتج الإبداعي للشاعر «أحمد فؤاد نجم».
- ٢ - ما هي طبيعة «رؤية العالم» بالمعنى الجولدماي ليد.
- ٣ - طبيعة وحدود الوعي المائل في أعماله.

(٤)

أنت ثورة يوليو ١٩٥٢ لتحمل العلقه الثالثة في الثورات البرجوازية المصرية، بعد حلقتي الثورة المرابية، وثورة ١٩١٩، وقد حاولت هذه الورقة أن تمل تناقضين حداً من إمكانية البرجوازية المصرية على الاستمرار بالسلطة الاقتصادية والسياسية، أولهما وجود الاستعمار البريطاني، وسيطرته - وبالتحالف مع الملك والأحزاب أحياناً، والصراع معها حيناً - على مقاليد الهيمنة السياسية (في بلد تنب فيه السلطة السواسية دوراً بالغ الأهمية يحكم استمرار علاقات الإنتاج قبل الرأسمالية، وما يقتضيه هذا استمرار من هيمنة نسبية للمستوى السياسي والأيديولوجي)، وثانيهما وجود طبقة كبار الملاك الزراعيين، شبه الإقطاعيين، الذين تمل سلوكهم الاقتصادي في إهدار الفائض الاقتصادي في استهلاك مضيعة ومضاربة على الأراضي الزراعية الموجودة قسلاً (وهو

ما يحول دون تنمية التراكم البدائي بشقيه الرأسمالي التقدي من جهة، وفصل العمال الأجراء عن موضوع عملهم وفقدانهم من جهة أخرى) وابتهاد من الاستثمار الرأسمالي خاصة في مجال الصناعة (فيما عدا محاولات طلعت حرب ومجموعته من كبار الملاك، وإن كانت حتى هذه المحاولات قد استعملت لمضاربة رؤوس الأموال الأجنبية في مشروعاتها بعد عدة سنوات)، وهي الأمور التي ملكت عقبة في طريق تجاوز علامات الإنتاج السابقة على الرأسمالية في الريف المصري.

لذلك ما إن استتب الأمر لسلطة يوليو حتى بدأت في اتخاذ قرارات سياسية، وفي إصدار تشريعات قانونية، وقامت بإجراءات اقتصادية، تهدف كلها - في التحليل الأخير - إلى تدمير علاقات الإنتاج الرأسمالية في الريف (إسراوات وقوانين إصلاح الأراضي)، والعنصر (قوانين الاستثمار الأجنبي في المضمر) لإقامة تنمية رأسمالية قصد لها أن تكون مستقلة إلا أن تلك الإجراءات والقوانين اصطدمت بالشرط الموضوعية، الخاصة بطبيعة ميراث خصائص نمط الإنتاج النابع من جهة، وبطبيعة استمرار عناصر قبل رأسمالية متمخضة معه من جهة أخرى، وبطبيعة وحدود الطبقة البرجوازية نفسها واختاراتها للتنمية من جهة ثالثة (استمرار الملكية الخاصة في الريف والنس عليها في المياق، وأولويات الصناعة المصرية الموجهة للإحلال محل الواردات وبالتالي إنتاج ممتلكات استهلاك البرجوازية بدلاً من تعبئة الاحتياجات الشعبية، وتجاهل هذه الطبقات للشعبية سياسياً)، وبطبيعة نمط تحالفاتها وصراعها الطبقي من جهة رابعة^(٩)، فضلاً عن دور المركز الرأسمالي بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية في الحد من نجاحات التجربة من جهة خامسة.

وقد انعكس كل ذلك على التجربة التنموية الناصرية، فانقسمت إلى مرحلتين الأولى منها تعتمد تحت شعار ما سي بعد ذلك بالتجربة والخطأ - على السعي

الرأسمالي في التنمية، وإقتصار دور الدولة على التوجيه والإشراف (١٩٥٤ - ١٩٦٠)، والثانية (١٩٦١ - ١٩٧٠)، أو إذا ما تصرينا بدقة ١٩٦١ - ١٩٦٧)، وتميزت بسيادة علاقات الإنتاج الرأسمالية ذات الطبيعة شبه الخارجية، تحت هيمنة الدولة (نمط رأسمالية الدولة) التي مالت إلى مركزية الاقتصاد، والاحتفاظ بكل أشكال التراكم، والدول تحت يديها.

ولقد انكسرت هذه الظروف الموضوعية في الأيديولوجيا الناصرية، التي كان من أهم ما يميزها هو محاولة تصوير الدولة وكأنها خارج كل الطبقات (وهو ما يتناقض مع التحليلات العلمية للدولة، والتي تراها نتاج أو محصلة للصراع الطبقي في المجتمع، ويعبر عن مصالح الطبقة أو التحالف الطبقي المهيمن في أي تكوين اجتماعي)، ووصفها على اعتبار أنها دولة كل (الشعب)، وهو ما يفتح مملا في الخطاب الأيديولوجي المثالي إلى تأميم الصراع الطبقي، واستكماله بخطاب عن «تعاقد قوى الشعب العاملة».

وترجمة ذلك - على سعيد التنظيم السياسي - إلى سياسة الحزب الواحد، بما فيها من إغفال - متعمد - للتناقضات الطبقيّة، وهو ما يعكس أيديولوجية يمكن اعتبارها - رغم اختلاف الحقل هنا عن حقل الأدب الذي يركز عليه جولدمان - معبرة عن رؤية للعالم، تحكمها النظرة التوفيقية التي تنزع إلى تجاهل الاختلافات، وتنتقل من رؤية للجناس، وتنزع إلى إهمال الصراع، وتنتقل من رؤية للتحالف، وهي أيديولوجية مثقلة، يرفضها شاعرنا المبدع، ويصدر عن رؤية للعالم مناقضة تماماً لرفض منذ بدء هذا التحالف المزعوم فيبدأ قصيدته (١٩٦٧) على النحو التالي:

يعيش أهل بلدي وغريهم يعيش
تعارف يخلى التحالف يعيش
تعيش كل طائفة
من الثانية خائفة
وتنزل ستائر بديار وشيش

وبعد تحديد موقف الرضخ المبدئي لمصلحة التحالف المزعومة وشرح شاعرنا أسبابه عن طريق تبين الاختلافات للحادة بين قوى الشعب هذه فيقول: في وصف سكان حي الزمالة، حي الصفوة، وسجل رموز طبقة الميسورين - على لسان ابن الشارع - (يكاد ابن الشارع لدى نجم يتطابق مع معنى المنتج المباشر المستغل):

إذا عُرِث توصف حياتهم تقول

بأن الحياة عندنا مثل كذلك

ويمكن تشوهم في وسط المدينة

إذا مر جنك أتوميل سفينة

قفاهم عجيبه كروشهم سمينة

جلودهم يعضو دماغهم تخينة

سنانهم مباد تلوّث في الجلود

مفوش سخن بارد بياكلوا الحديد

ثم ينتقل لوصف استغلالهم لفاصل قيمة

عمل المنتجين المباشرين، وازدياد ثرائهم

بازدياد عمل المستغلين (بالفتح) قائلا:

ما دام نهر واره وجاء م الصعيد

تزيد الموارد كروشهم تزيد

ويكتسى نجم، بوصف المنتجين المباشرين، ليمر أشكال معاناتهم، رغم ما

يقومون به من منغ للحياة في الإنتاج للمصري قائلا:

يعيش الغلابة في طي النجوم

نهارهم سحابة وأيلهم دموع

سواعدهم هزيلة لكن فيها حيلة

تبدد تخضر جفاف الزروع

مكن شغل كايرو متعيش دايره

لا ياكل ولا حتى بقدر يجوز

ثم يصف نجم - برعى كمال بحالات الأيديولوجيا الرسمية لتزييف روى المنتجين المباشرين المستغلين - بقسوة لاذعة - على لسان المبلطة والطبع:

يا غلبان بلدنا يا قلاح يا صانع

يا شحم السواقي يا فحم المصانع

يا مُنتج يا مبيع يا آخر حلاوة

يا هادي يا راضي يا عاقل يا قانع

متعيش علقك في شغل السياسة

وشوف انت شغلك بهمة وحماسة

وعوّه عيالك فضيلة الرضا

لأن احنا طبعاً عبيد القضا

ورزقك ورزقي وذلّك الكلاب

ده موضوع موجه ليوم الحساب

كذلك، وفي غمار الخطاب الأيديولوجي الرسمي للدولة عن قوانين - التوصل الاشتراكي، وبناء الاشتراكية العربية، وسيطرة الشعب - ورقابته على أدوات الإنتاج، ولكن الواقع الموضوعي يشير إلى أن هذا الخطاب الرسمي كان غطاء أيديولوجيا يخفي صحة سيادة علاقات الإنتاج الرأسمالية، بما يعنى استمرار العلاقات الاستغلالية وإن ارتدت ثوبا جديدا، وهي علاقات إنتاج تصب ثمراتها لصالح طبقي برجوازي، استلقت قيادته البرجوازية اليسروقراطية، وتكفلى تحت خطاب أيديولوجي يترجمه بالتصديق إلى المنتجين المباشرين، وهذا يوجه شاعرنا بخطابه النقض فيقول ليشرح لهم (المنتجين المباشرين) كيفية تكون ثروات الطبقة المسيطرة من استغلال فاضل قيمة عملهم.

شيد قصورهم ك المزارع

من كدنا وعمل إيدينا

والخزائن جنب المصانع*

والسجن مطرح الجنينة

وأطلق كلابك في الشوارع

وأكل زنازيك علينا

يدخل الشاعر إذن ضد أيديولوجية السلطة في صراع على الوعي، وعلى المنتج المباشر وهو لدى نجم رجل الشارع، وفي مقطع تال، لا يكتفى نجم، بالتوعية - إذا جاز التعبير - ولكن يحدد تحالفا بديلا للتحالف الحاكم، قادراً على التغيير - من وجهة نظره - ورافعا فيه، فيقول في القصيدة نفسها:

وانقل علينا بالمواجه
احنا اتوجعنا واكتفينا
وعرفنا مين سبب جراحنا
وعرفنا روحنا والنقينا
عمال وفلاحين وظيلة
دقت ساعتنا وابتدينا

ينطوى التحالف المضاد للسلطة عند
الشاعر على العمال والفلاحين (خالقوا
الثامن وأصحاب المصلحة في عدالة
توزيعه) بالإضافة إلى الطلبة، على الرغم
من سخريته، منهم من المثقفين وعدم اكتناعه
بهم ** إلا أن لوجود الطلبة على هذه الصورة
عدد نجم سببه الموضعي، حيث قاموا بعدة
انتفاضات رافضة لما يحدث في مصر (بعد
أيام من هزيمة ١٩٦٧، وفي أعوام ١٩٦٨،
١٩٧٠ بمشاركة العمال وفقراء المدن) مما
وضعه في ساحة الممارسة الفعلية، وهو ما
يجد تفسيره لدينا في الحماسية التقليدية
لجماهور الطلاب في كل زمان ومكان، إزاء
الانتهاكات الرأسمالية والديمقراطية بعمامة، وفي
كونهم أبناء للمقهورين، أثارهم لهم مجانية
التعليم (أحد الإجراءات الإصلاحية المهمة
للملطة الناصرية) إضغاج نسبى للرعي
السياسي، وتكوين «رؤية للعالم، لا تخضع
للتزييف الرعي المتعمد من قبل الخطاب
الأيديولوجي الرسمي» (١٠).

وبعد تعديده لتأخر تحالفه المرجح ضد
سلطة الدولة، وفي ضوء حدود طبيعة رعي
الشاعر. يعرض، نجم، على الثورة، بوصفها
طريقا وحيدا للخلاص، خلاص رجل
الشارع، فيكتب مراثية لنيفارنا، يعبر خلالها
عن تشابه النضال وتشابه الثورة ضد كل
أشكال الاستغلال مهما اختلفت الموقن، ويشير
إلى أن أمام الجماهير إما أن تسلك طريق
النضال الحثيف المصلح، أو تقبل بذهابها،
فيقول:

يا شغافين ومخرومين
يا مسملين رجلين وراس
خلاص خلاص مالكوش خلاص
غير بالنيادي والرصاص

دا منطق العصر السعيد
عصر الزنوج والأمريكان
الكلمة للثار والحديد
والعدل أخرس أو جبان
صرخة جيفارا يا عبيد
فى أى موطن أو مكان
ملوش بديل مفوش مناص
يا تجهزوا جيش الخلاص
يا تقولوا ع العالم خلاص

ومكنا بتجذر- عبر الإبداع الفنى -
ملاحح خطاب أيديولوجي، في مواجهة
الخطاب الرسمي السائد، يبدأ بالكلمة المبدعة
عند الشاعر، ليحققها منه قووم إبداع الشيوخ
(إمام عيسى، ليصنع من موسيقاه وصوته
أجنحة، تطلق بالكلمات إلى أصحابها
العقبيتين، المتجنين المبشرين، في تحد
للتزييف الرعي المتعمد، فيحل المنع، وتأتى
المصادرة، ويقع الاعتقال، إلا أن الإبداع لا
يسرقف، بل يتزايد في جذريته، وإن ظل
محدودا بحدود رعي مبدعيه أيضا. فنجم،
شاعر مبدع، يمثل أقصى ما يمكن أن يصل
إليه رعي الحركة الجماهيرية للعنفية، لذلك
نجدته يرتفع إلى أعلى الذرى مع كل حركة
مد، ثم يهبط مع كل حركة ججز إلى أقصى
حالات الضعف واليأس، فيواجه آلة شعره
الجبارة تحم الشعب، دونما استيعاب أو رعي
بالشروط الموضوعية والذاتية لتلك الثورة
التي يدعوا إليها، والحدود الموضوعية للتي
تحول دونها، فيقول مثلا في قصيدة بعنوان
«شع بقع»:

يا شعب مصر يا حَمُ النوم
ما تفوق بقى وتشوف لك يوم
الثورة قامت فى الخرطوم

وأتت اللي تاوم بالمتدار

ولا تتوقف حدود الرعي العفوى عند
الهجوم على الشعب (حَمُ النوم) ولكن أيضا
في تحديده لأسباب. هم الشعب إذ يقول في
اللقرة التالية:

يا شعب ثور داهية تسمك
وشيل أصول أسباب همك
عصابة بتمص فى دمك
والاسم قال ضباط أحرار

وهي قسرة تظهر بوضوح أن رعي
الشاعر يقف عند حدود السلطة السياسية،
ويطرح تغييرها بوصفه تغييرا للظروف
للعمامة المحيطة برجل الشارع، والواقع يؤكد
لنا أن عثرات التغييرات في السلطة السياسية
كانت مقدمة لتغيير أسوأ في الواقع اليومي
للمنتج المباشر، لا يستوعب الشاعر العفوى
هنا طبيعة علاقة السلطة السياسية بتحالفها
الطبقي وسلطانها الاجتماعي. وإن ظهر رغم
هذه الحدود- استشرافا محذرا للمستقبل في
القصيدة نفسها، إذ يقول في لقرة تالية (مع
ملاحظة أن تاريخ هذه القصيدة عام ١٩٦٩،
وليست بعد كامب ديفيد):

خدو اليهود غرة وسينا

وبكرة يبقا وسطينا

والرايوهاات بتدبنا خطب

ولتمشى بأشعار

إن الرعي العفوى للشاعر، يتأرجح ما
بين ذرى استشرافية فطرية هائلة، وبين
خط، يقع هو نفسه متحمية لتزييف الرعي
الناجم عن عناصر في أيديولوجية للسلطة
التي يكافح ضدها، ولعل موقفه الحموي من
المثقفين، والسابق الإشارة إليه يؤكد على
تبدية لمرق السلطة الناصرية من المثقفين
بعمامة والذى صوره بوصفهم مشغلين
بالثرف الفكرى، ومعتزلين عن الجماهير،
ولل هذا الأمر طبيعى جدا في ضوء طبيعة
وحدود الحركة الجماهيرية العفوية، والرعي
المصاحب لها. إلا أن هذه الحدود لم تمنع
لشاعر من أن يكون خطابا أيديولوجيا مضادا
للسلطة، ولم تمنعه من التأثير ببعض التيارات
السياسية، والثقافية في المجتمع، فقد استجاب
نجم، لخطاب اليسار المصرى حول المعركة
المرتبقة، معركة تحرير الشراب الوطنى،
والتي كان خطاب اليسار المصرى يشكلها في
إمكانية قيامها على الدحر الذى تدعوه السلطة

(معركة تحرير شاملة) في منوره رصد (البسار) لطروف الواقع الموضوعي، وقراءته لطبيعة التحالف الطبقي الحاكم، استجاب. نجم، لذلك الخطاب بقصيدة بعنوان «الفتلة»، استعار فيها نمطاً للسلوك ينتشر في الأفرح الشعبية، ويسخر عبرها من خطاب السلطة حول المعركة التي لا يصدق لشكل أنها قد تحول إلى واقع فيقول:

خطاب خطير يشرح مصير المعركة
عشرين خطاب كمان عشان المعركة
جندنا جيش مليون عشان المعركة
وخيزنا عيش أسود بلون المعركة

ثم يصف حيرة وعدم تصديق رجل الشارع لخطاب الدولة، في مقابلة من مقابلاته الدائمة بين المستغلين والمستغلين فيقول:

الشعب جاع الشعب صاع دوى معركة
نوجوع نصوع راضيين عشان المعركة
إذ إن بن تن تبن تبن المعركة***
هرشت مخي هي فيبن المعركة
اخرس يا واد واهتف لتحي المعركة
أهتف لإيه مش لما اشول المعركة

امسك بوليس جاسوس خسوم
ما سمعتاش بنقول يا تيمس

لا صوت يعلو فوق صوت المعركة

ولم يكن من المنطقي -بطبيعة الحال- أن يظل ذلك الصوت، حامل هذه الأيديولوجية خارج أسوار السجن، ولكن شاعرنا اللغز حول السجن إلى ملهم، أخرج لنا عبره عدداً من القصائد لعل أكثرها صلة بموضوع ورقتنا هذه قصيدة «ورقة من ملف القضية»، والتي كتبها عام ١٩٧٢، والتي يقيم فيها حواراً بينه كسجون وبين وكيل النيابة، الذي يصوره خادماً للسلطة، حاملاً لأفكارها، محافظاً على نظامها فيقول:

● أنت شيوعي
- أنا مصري

● أنتو مصاوب أنتو بلاوي

- ممكن أعرف مين الأول بيكلمني

● إحنا نيابة أمن الدولة

- دولة مين

● دولة مصر

- مصر العشة ولا النصر

ولعلنا نلح في هذه القصيدة - مرة أخرى - استشرافاً مخفلاً للمستقبل، وصانفاً ذلكما لدى المبدعين الحقيقيين، ففي إحدى فقرات هذه القصيدة، يقول «نجم» على لسان وكيل النيابة:

عاملين لجنة وقال وطنية

وجماعة أنصار الثورة

وفلسطين وهباب الطين

مانخلينا يا سودى في حالنا

مالنا ومال النذلويين

ألا نجد هنا إرهابيات وتصويرها شاعراً لما حدث بالفعل بعد سنوات قليلة من نشر الأيديولوجية الرسمية تدعو المصريين إلى التخلي عن فكرة التماثلهم المصري، وأن يستبدلوا بها انتماءً قُزعيئياً تارة، ويحرراً أبيض متوسطاً تارة أخرى.

(٥)

بعد ثورة التصحيح، وصبر أكثر من ١٩٧٣، استجبت شرعية جديدة للرئيس «المسادات»، مكنت له من إشهار ميلاد مشروعه للتصوي بمت اسم «الانفتاح الاقتصادي»، وإصدار شهادة ميلاده النظرية السماة ورقة أكثرير، وتشريع قوانينه واحداً تلو الآخر، وقد أتى الانفتاح الاقتصادي حساً لصراع طبقي طويلاً، وأتى بتحالف طبقي جديد، ثم مشروع مغاير لمشروع «الناصرية»، التي حاولت - وإن فشلت - إقامة تنمية مستقلة، فأتى الانفتاح ليعيد ربط المجتمع المصري بالرأسمال العالمي من موقع التبعية، فتبدلت الأولويات والواقع، ومن ثم كان لابد من تبديل الخطاب الأيديولوجي للرسمى، وتبديل أشكال تزييف وعي المتحسين

المبشرين. قصاد الحديث عن «الاستثمار»، وعن «الرخاء»، وعن «التقدم»، وعن «المصرية»، إلى آخر كل ذلك، انتشر الحديث عن ثمار الاستثمار التي ستوزع على الشعب، فأنى نجم، يؤكد أنه مازال حاملاً لأيديولوجية السواجهة، أيديولوجية لأجل الشارع ليشرح جوهر الانفتاح من وجهة نظره، بوصفه تجديراً لكل شيء، وتسليحاً لكل شيء، ونشراً للفساد في كل صوره، تحت شعار محدد هو الكتب، بأل مجهر، وجبذا لو كان الكتب، أعلى درجات الكتب، دون بذل أي مجهود، فيقول في قصيدة بعنوان بالغ أدلالة هو «بونيكات»:

شويك لييك فتح مخك

لييك شويك غمض عينك

حتقلل مخك حتخطك

وتلوشك نو تفتح عينك

ركب قرئين تكسب مازدا

وتعيش سلطان ف البرواز دا

مش عاجبك فالجنة الفاسدة

والعيش والغول والكرات

ثم يشير الشاعر إلى مثل واقعي هو مثل «رشاد عثمان» الانفتاحي الذي تكسب من القصاد والإقتصاد حتى أصبح من أثرى أثرياء مصر، وكان عضواً لمجلس الشعب فيقول

مين ليكو ميرفش علويه

فيال الغنيا الكحيان

في ثواني اشول واتحول

بقي مسبو علوية عليان

ازاي ؟ ما هي بوفلة ومفتوحة

على حس ولاد المفضوحة

وأرانب صاحبه ومدبوجه

تتأسك تبع البولكات

إن للشاعر في الفقرة السابقة، يظهر أعلى درجات الصدس التي يمكن أن يصل إليها الوعي المغوى، حين يسير إلى السهولة والبساطة (في ثوان) التي يخلق بها النمط

التابع رجاله، عماده وسنده الاجتماعي من جهة، ومستهلكي منتجاته ومروجي قيمه من جهة أخرى، وفي فقرة ثالثة من التصديده نفسها يعرض الشاعر لموقف دولة الانفتاح وطبقته الفاعلة من المنتج المباشر، والتجارب هذا النمط اللدمى منه فيقول:

حتلّول لى الفقر ومشاكلهم
دى مسائل عايزة التفانين
وأنا رأيى نحلها رأيى

ونموت كل الجعائين
وبهذا محدش ح يوجع
لو نعلن هذا المشروع
وحتفلن هذا الموضوع
لهاياك ونعيش فى نها

وفي قصيدته: «بيان هام، يستمر «نجم» فى معارضة العوزية للدولة، ورئيس الدولة خصوصا، فيصف «المصادات، بقوله:

نقدم إليكم ولا تقرقوش
شحاتة المعصل بدون الزكوش
شهندر سمسارة بلاد العمار
معر جرائش للعب القمار
وخارب مزارع وثاجر خضار
وعقلان أمنته أمير الجيوش

ثم يقول على لسان الرئيس، وفي سخرية لاذعة من مباركته ومشاركته للفساد،

أنا بطبعى ضد السمسارة الكبار
بحكم المنافسة وحكم الجوار

لكن مش ف طبعى اتى أصل لمضجحه
لواحد زميلى هيش كام صفجحه
ما كل الزمايل يتهبش صفاج

وكل الذى جاى ماشى زى الذى رايح

فيا أيها الشعب سهين تغلص

مسام التلص مسام الزواج

ثم يتصدى الشاعر- بسلاح السخرية- لأيديولوجية الرخاء التى يمرض لها على

لسان الرئيس فى القصيدة نفسها فيقول:

فيا أيها الشعب كمل جميلك

وصبرا حتجى المصارى

وتاكل وتشرب تبع ما يأتلك

وتفرق ف بحر العيد والجوارى

وترسم حياتك حسب ما يرانيك

وتعلا الحوارى لسانى وقصارى

تصبح بحمدك وتشكر جميلك

وفضل الزبالة وطفح المجارى

ولا تتوقف مواجهة «نجم» للدولة على

مبادئ الاقتصاد أو الأيديولوجيا فحسب،

ولكن تمدد- بطبيعة الحال- إلى ميدان

السياسة، فيهاجم «نجم» للغير الشكلى فى

المراسمات السياسية، ويشكك فى جدوى

التجربة الحزبية، كما يهاجم المنتفعين

والسائقين من رجالات السلطة. المنتفعين

دوماً لحزب الدولة، الحزب الحاكم، فحينما

يغير «المصادات» حزب مصر إلى الحزب

الوطنى، الديموقراطى يقول «نجم» فى



أنور السادات

قصيدة «هويش طرزان»:

زغرودة للحزب الجديد

حيدمر الحزب اللى فات

ويطمح السكة الحديده

ويربط المستحلات

ويعجز المستقلين

ويقدر المستعجزات

ويرجع الأيام سنين

ويعيد زمان المعجزات

مع أن طرزان الوليد

ذات نفس طرزان اللى مات

ولا تتوقف مواجهة «نجم» مع سياسات

الدولة على شكلها فحسب، ولكن تمتد إلى

اختياراتها، وأهمها بالطبع اتفاقية السلام

(كامب ديفيد) فيقول فى قصيدة «جائزة

نويل» التى يقدم الشاعر فيها رأيه فى

الاتفاقية:

شوف عندك يا سلام

واتخرج يا سلام

موطن شخص عادى

مانوش أى اهتمام

ومبارك الغيابة

ومسبها السلام

وفى يوم قرا الجرايد

أريح معرفش كام

من يومها يا ضانايا ببشقلب فى

الكلام

وبعد تحديد موقفه من الاتفاقية، تمتد

مواجهة «نجم» لاختيار لجنة جائزة نوبل

لمناحه بجائزة السلام، وفى

محاكمة شعرية فريدة لاستهتار المصالح

الدولية السياسية بكل القيم الأخلاقية، الذى

دفع هذه اللجنة لمنح جائزة السلام لواحد من

أشهر مجرمى وسفاحى العصر الحديث منذ

دير ياسين إلى صبرا وشاتيلا، وهو ما

يمثل انحيازاً سافراً للصهيونية وإسرائيل ومن

بمخالف معها ويمثل أيضا انقلابا في ثوابت الأيديولوجيا المصرية، يقبّ الشاعر حروف قصيدته لتحوازن مع لثقال الثوابت فيقول:

لما محّا ثم جبين يادخ زايجة لوين

يعنى ملأحم بيجن يادخ جازرة لوين

تبكى النوديا يعنى الدنيا

ماشية بتحدف بالمندار

بيكى الشهر انتاشر ساحة

بيكى اليوم ليلتين ونهار

بيكى القاتل شخص ضحية

والمقتول مجرم جبار

(٦)

وهكذا كان خطاب «تهم» خطابا أيديولوجيا نقبضاً، يواجه محاولات تزوير الوعي، حتى وإن لم ينبع صاحبه برعى علمي حق عن قضائيا واقعة، ومقتضياتها إلا أن حسن الفئان وحسنه، وموقف المناضل وصلابته، وإن لم تمل دون وقوصه في لحظات أو يأس أو حتى عداة للجهامير، إلا أنها محمت إيداعه قوة وقدرة المراجعة، وقوة وقدرة الوصول إلى للجهامير، فكان طبيعيا أن يشهد إيداعه المنع والمصادرة، وأن يعرف المبدع السجن والأعتقال.

وتبقى ملاحظة، ربما تستحق دراسة مستقلة، لتحقق بتوقف «تهم» عن هذا النمط من الإبداع منذ مقتل الرئيس المبادات، وإن لم يتوقف إيداعه عموما، ونحن نشهد أو نسمع له الآن إيداعات متعددة. تضمنها شرائط الكاسيت لمطربين ومطربات شبان.

* يلمح الشاعر هنا - وإن بشكل حثي غير علمي بالطبع ذلك التعبير الأيديولوجي قبل الإرسالي في

استخدام الأيديولوجية الدينية (الحديث عن القضا والرفق وديم النصاب) لتوزيع استغلال فائض عمال للتدجين للثوابين.

قول مثلا: يعيش المثقف على مكهى ريش. محطظ منلفظ كثير الكلام

عديم التمارة عدد إلزام بكام كلمة لاضية وكام اصطلاح

يلفرك حلول المشاكل قوام.

*** تصوير بارع لطيفة الخطاب الرسمي.

الهوامش

(١) افترا: سمير أمين الذى يتحدث عن للتركيم الطبى والسياسى - سواء البرجوازي أو الرأى التاريخى - فى مجال المظاهرة الاقتصادية، واختلاف الحال بالنسبة للمظاهرة السياسية، إذ يذهب إلى أن حقل السياسة ملال أرضا مهمة بلا زرع تقريبا، أما عن حقل الثقافة، ويصن قوله «فقط بالأحرى مجهولا جهلا مستظلا، فلم يندد الأمر حتى اليوم محاولات استهلاكية نشأت من فلاحنة التجريبية لنظائر الوثائقية فى هذا المهدان، وأعد أسلفها الأديان، ولحجة لهذا، ما زالت الأزمة الثقافية تتخلل معالقة الأبعاد الثقافية للتاريخ، وأعلى بها للزعة التي تتناول الفضائل الثقافية بأعبارها ثوابت محددة حير التاريخ، وميدان الثقافة نفسه يمزو تعريف يحى بتقول عام.

سمير أمين، العالم الثالث فى مواجهة الدولة الأمريكية الأوربية اليابانية الموحدة، مقال فى العدد ٦٥ / مايو - أيار ١٩٩٠ من مجلة «الشرق».

(٢) لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد براءة مقال فى كتاب الجدلية الفكرية والنقد الأدبي مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٦ من ١٢.

(٣) ليكوبن بولانتشاس الأيديولوجية والسلطة - موزج الدولة للثانية، ترجمة نهلة الشال، دار نون خلدون، بيروت ١٩٧٦ من ١١.

(٤) المصدر نفسه ص ٧.

(٥) انظر بولانتشاس، السلطة السياسية والطبقات الاجتماعية.

ترجمة عادل فهم، دار الثقافة الجديدة، للتأخرة ١٩٨٨.

(٦) وهى هذا وجهة نظر جموع المستغلين (يفتح لقدام)، أو رجل الشارع وهو ما يمبر هذه لهم بقوله:

هر دحا كند

وحذى كند

ماشين عارفين

مع مين على مين

دنيا وامعين

من بين ذا ردا

الشارع بيتا وغربتا

والشارع أصغما معنى

من لمن الشارع كلمتا

على لمن الشارع بدلى.

(٧) رويجه جاردوى ماركسية القرن العشرين، ترجمة نيرة الحكم، دار الآداب - بيروت، ط ٥ ١٩٨٣ من ٢٣٥.

(٨) المصدر نفسه.

(٩) إذا كانت صراعات سلطة برور الطبقة قد التعتت بالمعاد القسوى للشرائح العليا من الرأسمالين فى الأريف والعرض، فقد كان عداة غير جذرى ما أثبت أن القسوى للقلب إلى تصالف الانفساح الاقتصادى، وإذا كانت قد أقامت تصالفا نسبيا - على مستوى الخطاب الأيديولوجى - ذا طوبية شبه أبرية مع الطبقات المستغلة (بالفتح)، فقد كان تصالفا شكليا يخفى فى طواته استغلال فائض عملهم بأسلوب رأسمالى غير رأسمالية الدولة للسيطرة على الاقتصاد والسياسة والأيديولوجية جموما، ودوره لم يمتد، وأسفرت الأحداث عن كسب للشرائح الكهراندوية من البرجوازية المصرية لصراعا مع الطبقات الأخرى، وأسارت عن ربهها الانقسامى التابع.

(١٠) يظهر اعتزال «تهم» بالطلبة واضعا فى عمله «رجعا للثالثية».

رجعا للثالثية لا عم حمزة للجد لثاني

يا مصر لثاني لثاني باقية واتلى قلب الأمانى

لا كورة لثاني ولا لأمة

ولا المناقشة وجبل بوزطة

ولا المسألة والصطوبية

شاغلين شبانا عن القضية.

فا المسرح العربي كمدخل للمسرح العربي المصري:

بعد النشاط المسرحي العربي الطليعي ممارسة تمت داخل الواقع، حيث يتحقق وجوده باللغة التي يلهم عليها الخطاب الأدبي المتمثل في «نوعيته»، المتميزة بخصائصه الشكلية والبديعية الحسنة برموزها ودلالاتها وعلاماتها التي تهلل برويتها للعالم، انطلاقاً من المربع الذي يحلته المبدع في مجتمعه ومن المواقف والرؤى التي يدافع عنها - بالأدبي - الذي يمارس تأثيره على المثقلى العربى لتغييره، وتطوير ثقافته بما هو جمالى.

هذا النشاط لا يملك قيمته الإبداعية، وأوره، إلا داخل حقيقته التاريخية التي تستمد مكانتها من الواقع، لتتج صورا، تداخل اللطم السائد، بحثاً عن الأدوات التي تكثف التجريد الإبداعية، داخل أسجة العلاقات الفنية التي تختصر العالم فى المتغير، لتنتقل إلى النص، لتقدمه بشكل متكامل، ومنسجم بعد أن اجتمعت فيه، الأبعاد الأيديولوجية، والشعرية، والجمالية. هذه الأبعاد التي تنتقى بينها الحدود، والصراخ، لتصبح وحدة مترسمة هى النص الأدبي وقد امتلك حقيقته، وحديثه، وفنائه، كخصوصيات قائمة على الرضى التاريخى والعلاقات الاجتماعية، والصراع، والبحث الأديب عن التحول داخل البعد والقرب، اللقاء والفرق، التلميح والتصريح، الجواب والسؤال. هذه المعطيات التي تعدد العملية الإبداعية، والتواصل بين مرسل، ومثقل، أى داخل المسرح، العرض، المسرح، المؤسسة.

إن المسرح مؤسسة، تهض على خلفيات تحفزها على إنتاج وعيها، انطلاقاً من العلاقات السائدة فيها، ومن الواقع الذى أفرزها، أى من الاختيارات السياسية، والاقتصادية التي تدافع عنها، بما هو فنى ودرامى، كما أن هذه المؤسسة تنتج المواقف، للتعبير، والتفسير، والحفاظ على ما هو كائن، وضرب المؤسسة الثقافية الجماهيرية الدابعة - بالدرجة الأولى - من ضمير

النقد العربى وأزمة الهوية



التجربة الواقعية فى المسرح العربى

عبد الرحمن بن زيدان

الجمامير ووعياها، ومن رغبتهما في التغيير، وتطلعا إلى الأفضل.

إنه الواقع الذي يصلح الخطاب المسرحي - نفسه - إلى مؤسسة ثقافية، فندرج داخل مؤسسة كبيرة، هي الواقع السياسي متجذرا سياسيا، والاقتصادي، والواقع الذي يتبع الخطاب، النمط، والسهولة، ويصالح الواقع بدغدغة الذوق، وعواطف وعقل المثالي، لكن طبيعة الصراع والتناقض تكشف عن المؤسسة الثقافية البديلة، التي تخرج إلى التغيير الإيجابي، والدفع بالحركة إلى الأمام. إنها الممارسة التي لا تهانن الواقع، ولكنها تشكل خطابها من الواقع السياسي الذي يفجر المسكرات عنه في العيش، وتقتسم الجمهور، وتزق الأقمعة التي تروى الحقيقة وتخفيها لتكشف عن كنه الأشياء.

إننا أمام هذا الشكل من الصراع، لحد المسرح العربي التجريبي يصارع النمطية في الكتابة، والتركيز في الإخراج ليوصل للنقص الذي يحفر للمخرج العربي المظلم أبجديا جديدة. وميزات تستمد شرعيتها من زمن الكتابة وتجربيتها والبحث عن أفاق جديدة للفن للكتابة.

هذا يؤكد أن المسرح اختصار، واتساع، يغير نفسه ليغير الجمهور، إنه لقاء يتم داخل الزمان، والمكان العربي، لتحرير الواقع بما ليس بالقي، حيث يصبح التراث، والأساطير، والعلم، إمكانيات جديدة تصف المبدع، والخلق، والطاء، والتجديد المعبر عنه - "نحن الآن" - هذا "الآن" لا يعني مساقا على تراثيته ومعطى، والمكان لا يعود ثابتا دون حياة، فالعاشق يحاور المستقبل، من أجل لتجسير الخلف بالوهم والذوق في الحاضر، والشخصيات الماضية، تتحول في "الآن"، رؤى جديدة تصقل موسيقاتها، ومواصفاتها، ونمساياتها، وترتها - بلغتها ومواقفها داخل نسج العملية الإبداعية التي تعطي الدرامي حضوره حيث يتلقى المطلق، ويلقي المهر، ليحارر المحدث كأحداث جديدة في النص.

هذه الخصائص التي يتميز بها المسرح المظلم العربي، تصعد خارطة الإبداع،

والصراع، والتأسيس، لدخل الفعل والإمارة المسرحية العربية. إنه الدور الاجتماعي الذي يقوم به "الأدبي"، كوظيفة تأثيرية، تسعى إلى إحداث طفرة نوعية في الواقع الإنساني. إنه البحث عن لقاء وإحراز والتجمع والتغيير إلا وفي غياب هذه الظروف الحياتية. تأتي مسأولة المسرح العربي، في مجتمع ياني الصراع، والندى، واللقاء والإضافة، وهي مسأولة لا يمكن فصلها عن الفكر والثقافة العربية، الساعية إلى تأسيس خطابها داخل الصراع الحضاري، وما فيه من أزمات، وإنكسارات وتحولات في العرض دون المهر، في لشكل دون المضمون، في المظهر دون المعق والأدب.

إنه التأسيس الذي يحفز على التجاوز، وعلى خلق الفرص الاستثنائية للقاء، وهو ما يعطي للإبداع المسرحي العربي مدى قويا، في البحث، والتجريب، على مستوى كتابة النص، وتشكيله وعلى مستوى تقويم التجربة ونقدتها. فمجدد ما روى النقاش إلى أساسة



نجيب سرور

أبى خلل القبائى، وتجبب سرور، وغيرهما، نجد إصرارا لمحافظة على استمرارية هذه الممارسة الثقافية. وبكلى القول، إن الساحة العربية زاخرة، وغنية بالعناصر التي تتحدى الواقع الموروث، ليسمع صوتها، واحتجاجها، عما آل إليه الواقع العربي من فرد وشافة وضعت. لإسماع صوتها للمنتقى العربي بكتابات نعمان عاشور، يوسف إدريس، ألفريد فرج، عبد الدين المدني، سعد الله ونوس رياض عصمت، مدوح عدوان، سعد الدين وهبة، وخالد محوى الدين البرادعي. هؤلاء وغيرهم يحولون المعنى القائم إلى معطى مغاير في النص الأدبي. وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن نتاج هؤلاء مرتبط بضرورة المجتمع العربي، وبضرورة الإنسان العربي فيه. إنه الوعي التاريخي الذي يسكن مساحة واسعة في الرقيا المسرحية العربية، وفي التطوير للتجربة المسرحية، وفي النقد المسرحي العربي وقد تحقق كفضل الكتابة.

إن هناك هماً وثقلاً تحمله كتابات هؤلاء، وهو هم وجودى يطمح إلى تحديث المجتمع العربي عمقا، وليس أنقا، غورا وليس سطحا، إنه البحث عن الصفات التي تدل الحضارة التي تحضره، المداولة، بمظهرها، والنقى، الألى على العرب، المدللة التي تعيد الحياة العربية ببناء من الاستيراد، والاستهلاك، فنفخر الإنسان العربي من الداخل، ونصرفه من التفكير في طاقاته الإبداعية، إنها الكتابة التي تطالب بإبداع نصي تدمجي قادر على الإقناع بمسرح يجسدا أمام عرب يورده الإبداع المسرحي بالفعل التاريخي، لتصبح الأسئلة ذاكرة لثقافتنا الحديثة وهي تصوغ مشروع حدائق عربية، فنقل العالم، وقد تدرجت على الانحطاط والعوامل التي تشد إلى الخلف. إنها الدعوة إلى الانخراط في الواقع لتفنيده وإعادة بنائه بمكونات جديدة ومغايرة للسيطر. لقد ظهرت دعوات توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلى التوازي، والحكواتى، ومسرح الشوك، والاحتفالية، لتكمل صورة الإبداع العربي المسرحي، بعدما أصبحت أزمة الكتابة جزءا

من الأزمة الملمة، كإشكالية تاريخية، وأصبح النص المسرحي الجديد يكرر نفسه، ويكتسب جسده على الاحتمالات الجديدة.

إنها الاجتهادات التي أعطت للثقافة المسرحية العربية، نكهة جديدة، عصفت بثقافة السؤال، حول الممارسة الموجودة، كما أنها عملت على تجاوز هذا المصير، أي إلغاء العمل الفردي، والخطاب للتابع للضرورة المسيطرة، لمصير الإبداع عملاً جماعياً، ويكرم على الطولح الإبداعي، وليس على الارتزاق، ويتأسس على ما هو ذاكراتي وتراثي، وتاريخي، وعلى، لتجريب المثقلى العربي من غربة وصحائية عوالم للنص المعاصر الذى يحول على مرجعيته فى الواقع.

وطبعاً، فإن نقاط الالتقاء بين هذه الاجتهادات، هى إعادة إبداع الواقع العربي، ومساءلة المؤسسة، والمبادئ، ونوعية الإنتاج، والتملاء مع التراث، والمثقلى، وألفة الشعب، أن المسرح: ... هو التعبير العر، للإنسان العر، فى الواقع العر. إنه هذا الفن العجيب المركب، الذى تدخل فيه، تكوينها، أبعاد الكلمة (الكاتب) والفرادة التركيبية (المخرج) والعركة (الممثل). إنه فعل يحقق مبدأ من الانتمائية، والألفة، أو الصيغ القرى للواقع. إن الانتماء فى العملية الإبداعية غير موجود بمفهومه الميكانيكى المرأى، أصيب واحد، هو أن للبعد لا يقل الواقع كما هو، وإضا يعتمد على الذات المبدعة، لإنتاج الممثل والعجائبي والأسطوري لإعادة خلق الواقع بالأدبى، إنه الاستيعاب المجازى العالم، وقد تضمن رؤية الأدبى، المشروطة بسيرة التاريخ والمجتمع، فالتراث لا يقدم فى النص كما كان، ولكن كما يصور فى النص بحكم تدخل الذات المبدعة فيه. لتتحرف على خيابه، وأسره وحرارته، وتوجهه، والرموز التاريخية لا تبقى كما هى، فهى تتحول لتأخذ وظيفتها من داخل بنية النص الجديد، والواقع لا يذل، أو يقدم كما هو، لأن الأدب ليس لغة ستورغرافية تتقلل لتكفل دون البحث من المحتمل والسكن.

إن المسرح العربى للتجريبى تجاوز المعطى، واختلاف نوعى يعطى للتحايل للمبدعين، الذين يعيشون داخل الواقع نفسه، لكنهم يصيرون عنه، حسب قناعاتهم وانتمائاتهم الفكرية والقادية بأشكال ودلالات متجاذبة بعيدة عن التعلق أو التشابه الكلى، إنه المسرح الذى يحمل الهموم نفسها، ويدافع عن القضايا ذاتها، لكن بأدوات مختلفة، وخطابات متغيرة للدلالات والتلفيات.

وهنى لتقرب من حركية هذا المسرح من خلال تغيانه وظواهره، منه وجزءه، تقنيه وتجهده، سنبذل من نعمان هاشور نموذجاً لهذه الواقعية، لأن تجربته أثارت مجموعة من الأسئلة حول هويتها، وحول مضامينها الفكرية، كموقف سياسى لا مصالح افواق ولا هيدانه. بل يخلق إمكانيات الاصطدام بالبرغوض لأنه قوة تشد إلى الخلف لتكرس عوامل الخرس والتشال فى الإنسان العربى.

من هنا تأتى مسوغات تناوله.. فى هذه الدراسة - نموذجاً للحركة المسرحية العربية - هذا النموذج الذى عرف الإحراز وحضوراً مكثفاً، لكن الإحباط والعوامل السباسبية أفقدت هذه الحركة ذاكرتها، لنهاى النص، والتجمع والعرار أمام الانفتاح المزيف وهو ما تألمه النقد التراثى الذى وكب هذه التجربة.

نعمان هاشور نموذجاً للمسرح الواقعى العربى:

يعبر المسرح المصرى، وجهاً من أوجه الثقافة المصرية المعاصرة، وتجربة رائدة أعطت للهوية القومية، للممارسة المسرحية المصرية، خصوصاً فى السنوات العشر (1955-1965)، وجعلت المسرح يرتبط بالواقع الجديد، ويلتحق بمنجزات الثورة، ويؤسس لحركة جديدة، تتجاوز مع بقاى المجالات الفكرية والفنية والاجتماعية لإلغاء القوالب الجاهزة، والأنماط المسطحة، والواقعية الماذجة التى فرضت سيطرتها، وهومت - كما يهيم السباسبى - على ما هو مسرحى، حيث نشأت رؤى مختلفة، لتشد الاصطدام بالواقع الموجود، لأن فيه مصالحها وتغيته.

لكن المد الجديد - بعد الثورة الناصرية - فجر خطاباً أدبياً فيه ارتباط قوى بالصرع الأيديولوجى، وبغية - كذلك - إيمان قوى بفصالية الأدب، ودوره المباشر فى إطار للنشاط الاجتماعى، لقد اقترح الجيل الجديد للحق المسرحى، وهو متسلح بمتطلبات المجتمع الجديد وطموحاته تعدده الرغباء والمروح، لإزالة كل باقية وجور وظلم كان لمتسل عنها لحراف سياسة ما قبل الثورة.

هذا الجيل - الجديد - مثله انطلى الخولى، يوسف إدريس، مسيخائيل رومان، ألفريد فريج، وعبد الرحمن الشرقاوى، وسعد الدين وهبة ونعمان هاشور. لقد اكتف هؤلاء، داخل تجربة المسرح، واختلوا فى فعل الكتابة، انفقوا فى الحديث عن الإنسان الجديد، وهو يدخل زمن للتغير والتبدل، وتبادلاً فى أسواقهم وفى دفاعهم عن الطفرة التى حققها الثورة، كذلك اختلوا فى مستويات الكشف عن السبلات التى حافظت على استمراريتها باستمرار بقايا طبقات ما قبل الثورة، لقد كانت كتاباتهم جديدة، لأنها كانت تسجل بتبعضها الى عرى تاريخياً جديداً، تمسكها الإبداعية والمغامرة، وهاجس التساؤل سيما بعدما اكتسح مبدأ «الأدب الملتزم، الساحة الأدبية، وخاصة مجال الشعر والمسرح. وكان طبعياً أن يبرز هذا المبدأ، ومصطلح الواقعية الاشتراكية، كمصدر استيحاء بعد ثورة 1952. للثورة التى كانت من الصرامات الرئيسية للثورة فى الإنهاء الواقعى الذى وجد الأرضية مهيأة من طرف كتاب مرسوفين مثل: محمود أمين العالم، عبد العظيم أنيس، ومحمد مندور، ولويس عوض، فى دفاعهم عن الواقعية. هذا زيادة على مستجدات المجتمع المصرى بعد الثورة.

يقول محمد برادة: منذ سنة 1953 بذلت تتجمع للشروط لطرخ خصام نقدى عتيف، حول غاية الأدب، وعلاقته بالمجتمع وبالواقع، بدأ ذلك، عندما أسد المسؤولون فى الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الأدبية للجمهورية، إلى ناقد ملتزم هو لويس

عوض، الذى اختار شعاراً للصنعة، عبارة:
«الأدب فى سبيل الحياة» (١)

هذا الفضاء الجديد، بما حمله من تفاعل
مخصب، وبما حققه من طفرات نوعية فى
المجال السياسى، والاقتصادى، جعل الجول
الجديد، يحتل موقفاً فكرياً مهماً داخل حركة
الجمع، ومكانة ملحوظة فى العالم، وموقفاً
منه فى الوقت ذاته. هذا الموضع والموقف
تبلورهما كتابة هذا الجول فى علاقتهما بالكلمة
وبالتركيب، وبالصورة وبالعلاقة الإرادية
المتأصلة، النابعة من رامن علاقة للغة بتطور
الحياة، إنها الارتباط بكل ما ميزت به بداية
الستينيات فى مصر من طموح إلى بناء
الاشتراكية، وبما زخرت به هذه المرحلة: من
تأسيه للثورة الأجدية، وإقامة القطاع العام،
وتصميم دور القطاع الخاص فى التجارة
والصناعة، وإنهاء دور الشركات الاحتكارية
العالمية وإنشاء الصناعات الثقيلة، بما مثله
هذه المجهودات وغيرها من حماية للإنسان
المصري البسيط من الاستغلال وتدهيم
موقفه الحضارى والإنسانى ضد مستغليه،
وسارقى قوته الجسمى، وتجهيز طاقاته
المبدعة والثقافية ضد مفتصبى أرضه
العربية فى فلسطين (٢).

إنما كان هذا التحول، قد أعطى صورة
حقيقية، عن إنجازات تعققت فى الواقع
العملى، فإن من تأثيرات هذا التحول على
الأدب، أنه جعل الأدباء المصريين المنظمين
بمبادئ الثورة ومبادئهم يهرعون نحو الواقع
الاجتماعى لرصد التلال الكامن فيه، وكشف
التقسيم والعلل الذى يحول دون انطلاق
الجمع، إنها العملية الصعبة التى تبحث عن
البطل الإيجابى، الدال على صموده وقوته
أمام عوامل القهر والقمع. لقد أصبح
السرور جزءاً من الجمع، بعد أن صارت
وظيفة سياسية، تهتم بالتدعيم الاجتماعى،
وتنقبض على العلاقات المتحركة فيه، لإعادة
ترتيب العالم، وهندسته، والكتابة عنه، وفق
ما يملأه الانتماء الأيديولوجى قسماً، هذا
الانتماء الذى أوجد لنفسه حضوراً مكثفاً فى
الواقع الجديد، كقناعات ومفاهيم وممارسة،
يقول غالى شكري: «ولم التفتار الذى

صانف قبولاً حاداً من جانب الجماهير إن
تلك الفترة، هو تيار الواقعية الاشتراكية وهو
تيار سابق عن الثورة، وتأتى لها فى نفس
الوقت، فالدعوة إلى الاشتراكية، من طريق
الأدب، ليست ثالثة لعام 1952، بل هى
دعوة عميقة للجذور فى ألبداى المصرية
للمحدث، منذ دعوة سلامة موسى، إلى
الأدب فى خدمة الجمع، أو فى سبيل الحياة
كما تبلورت شعارات الراقعيين فى كتاباتهم.
إن الواقعية الاشتراكية فى الأدب المصرى لم
تكن ثورة وحيدة الجانب هو الضمير
الاجتماعى، أو للدلالة السياسية، بل كانت
ثورة شاملة للفكر والفن معاً» (٣)

لانتقل هنا إلى هذه الحركة قامت
بمجهود فردى معزول عن الكل، ولكنها نقل
إنها نتجته لتضاهى الجهد، وترجمت الأهداف
والمرامى. إنه العمل الجماعى الذى سار فى
الترب، متحدية كل العراقيل والعقبات، خدمة
لما هو قومى عربى، ولما هو مستقبلى يراعى
مصالح ومصور البنيات التحتية فى الجمع



نعمان عاشور



على الراعى

المصرى، بكل شرائحه وتفرعات مشاربها
ومكوناتها. وهذا ما أعلنه. كذلك تدعى
حتى فى الإنتاج المسرحى. يقول الدكتور
على الراعى، وقد كان من حصاد فكرة
الثورة فى حقل المسرح، أن تضمنت
المسرحية الاجتماعية النقدية، على يدى
نعمان عاشور وأفضل إنتاجه فى هذا
الميدان: «عجلة الدغرى»، وتقدمت خطوات
كثيرة، المسرحية السياسية الفلسفية: (أحسن
نماذجها: سلمان الحلبى - ألفريد فرج)
وظهرت المسرحيات الشعبية السياسية
(أحسن نماذجها: الفتى مهران، وفتاة
العصن، لعبد الرحمن الشراوى، إلى
جوار «أساة الحلاج»، و«الأميرة تتنقل»،
والبلبل والمجنون، صلاح عبد الصبور)،
كما ظهرت المسرحيات الطبقية فى حقل
الكوميديا (عسكر وحرابية - ألفريد فرج -
وشمس النهار - توفيق الحكيم) ومشاكل
السياسة الفتية (النار والزبدون - ألفريد
فرج) والمسرحيات التى تبشر بالثورة
الاشتمالية (فتة للإيجار - فتى رضوان) أو
التي تصالح موضوع الثورة المستعجلة
(الدخان - ميخائيل رومان) (٤)

ومن بين هؤلاء المسرحيين، الذين حملوا
شعار الواقعية فى المسرح العربى، ونالوا
عنه بكل التزام وصدق، نجد نعمان عاشور
الذى ارتبط بتجربة الكتابة كمثل لا ينقل
الوجود كما هو، ولكنه يتدخل فيه نشاطه
الإيجابى والفعل فى هذا المجهود، لتحويل
العمل الفنى لإدعاء على غير هيئة سابقة، فهو
ليس لكاتباً لها، ويسمى المسرح، ولكنه خلق
لعملات اجتماعية وصعب انظارها فى هذا
المعنى بواسطة بلى مترالية بسيطة، أو
مصرفتها بسهولة دون الإلمام بمكونات
الحركة، والتحكم فيها والميكانيزمات التى
تسيرها.

لقد كشف نعمان عاشور عن جدلية
الذاتى بالموضوعى فى فعل الكتابة، وأشار
إلى أنه يمتع مادة إشغاله للدراسى من الذاتى
فى جدليته بالواقعى، ومن الخاص فى
علاقته بالعام، ومن الظاهر فى علاقته
بالباطن. وفى ذلك يقول: «إننى أعيش فى

تفاعل دائم مع الواقع المي لمجتمعنا داخل
تصركات جرمية، وما يحيط حياتنا في الأطر
السياسة لتجربته، وفي الإضرار السياسي
والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، أعيش،
وأربد، وأرصد تصرفات الأشخاص في ظل
ما تواجههم به الحياة داخل هذا الأطر المقتدة
المشابة الحياة الدائمة التفاعل. (٥)

إن نعمان عاشور، يبتذل من ملاحظة
الواقع، ومن المعرفة البسيطة إلى المركبة،
ومن الوعي الزائف، إلى الوعي الفطري، ومن
دراسة أيقونة المصرية، إلى فسيحاتها، بل
إلى ما وراء هذه الفسيحاه، لكي يجعل من
هذه الملاحظة موقفاً حياتياً، ثم عملياً في
الإبداع الذي اغتشت مكراته من قوى هذا
الكاتب، ومعارفه، وبخيلاته. فلتصغير
المعجزات الذاتية، والمعشورية، في المرسومي
عقله يجعل المسرح موقفاً، وروية ومضموناً
فكرياً، ونقداً، فهو لا يعبره شكلاً لذاته، يقوم
بذاته في فراغ، وإنما هو نشاط اجتماعي
مرابط بشعائير الإنسان والمجتمع، مضموناً
ما اتصل منها بالتحرر وللغير.

إنها العلاقات التي تحيط بطبوس الكتابة
لدى نعمان عاشور، لتحدد طبيعة التراث
«بين الواقع المتمرك» من جهة - وبين الثقافة
والإبداع من جهة ثانية. إنه التشاكل الذي
يؤكد أن المسرحية - في جوهرها - انفجارية،
متمركية، ومواجهة تأتي بالدمعش والعقل،
والجنون، تضرب ثقافة الجرب، بل وكل
نظام معرفي ملق وروفي.

وفي اللقاء، إذات بالموضوع داخل بورة
تتجمع فيها نتاجات نعمان عاشور وتزل
للكثير كمال عهد: هناك عوامل عدة هي
التي كوتت هذه الشخصية، ثم رفعتها إلى
معالجة أدب درامي جمع في طياته بنوراً
حقيقية للدراما المسرحية.

لما هي هذه العوامل؟

١ - ارتباط نعمان عاشور بالمركبة
اليسارية في مصر قبل الثورة. كان أحد هذه
العوامل، ثم إصراره على هذا الارتباط حتى
بعد أن ترك العمل في السياسة واتجه إلى
ميدان الأدب والثقافة.

٢ - الانفتاح العربي المصري، على
مدرجات الآداب الاشتراكية. وهو ما أبحاثه
ثورة 23 يوليو وبعد طول حظر، ولا شك أن
السماح بالمترجمات قد فتح للثوارف على
الآداب الاشتراكية المتروعة، فوعزت مصر
لأول مرة دراسات مكسوس جوركي،
بريتولد بريخت، جان سبوا لوركا، بيتر
كافوس وغيرهم من رواد الدراما الاشتراكية.

٣ - حلة الأدب الدرامي المصري نفسه
الذي كان يخور في دلالة المسرحية
الوطنية. (٦)

هذه العوامل كانت وراء نتاج نعمان
عاشور، ويحده عن صيغة مسرح عربي،
بكتابة، أساسها الكشف، والإستقصاء في أفق
جمالي تشييلي. كتابة تمي أدائها في
مجتمع ما بعد الثورة. ومن هنا كانت
مسرحيات: «الناس التي تمته (55-56)
الناس التي فوق (موسم 57-58)، «سليما
أوتنة» (58)، «صف المهر» (59-60)
«حيلة الدوغري» (26-63) وغيرها كثير،
من الأعمال التي تكتب عن قرب، ويبري
عميق، مسيرة المجتمع المصري بكل
طبقاته، مستجيبة لكل الأسئلة التي طرحها
الواقع الجديد، والواقعية المعنوية، وشكل
الصرع، والبحث عن قالب مسرحي له
خصوصياته المعنوية. إنها الأعمال الإبداعية
التي تبلى مضامينها في صياغة مجازية،
تختلف اختلافاً كبيراً عن المضمون الواقعي
للعنوا المعنوي للكانن

ويكون هذا أن عاملاً أكثر، كان له دوره
للعنوا في تعميق التجربة الواقعية، في للثورة
العربية، وأرصد به القصد المسرحي كترامة
وتحويل، ومحاسبة القصد الذي كان يرصد
الوظيفية الأيديولوجية لطبقات للنص،
وظيفية وتربط ذلك بالكاتب، ولتعالته،
وقضاياته أنه المقياس السياسي الذي كان
يضمن للثورة، ويحكم عليها، لإزلال الدور
الذي تقوم به وسط الجماهير.

إنها المعالجة التي اضطلع بها الدكتور
محمد مثنور وهو يقرأ بعض أعمال نعمان
عاشور في كتابه: «في المسرح المصري
المعاصر» «متميحاً مضامينها كعلاقات لها

أهداف اجتماعية وفكرية، وفي مقالته:
«تشيدي الشاكن، الناس التي تحت» يقول
مثنور: «والمسرحية من النوع الذي يصح أن
تسميه بالكوميديا الهادفة، فهي تلثير الضحك
والإضحاك في هذه المسرحية، غير مقصود
لذاته، بل له هدف، فهو سفرية من بعض
التناقض النفسية والاجتماعية التي كانت
سائدة في بلادنا والتي لا تزال باقياها قائمة
حتى الآن تصارع التقيم الجديدة في
الحياة. (٧)

وحتى يضع محمد مثنور هذه
المسرحية، في إطارها المجتمعي لنجده يلج
على ضرورة إرساء قواعد نظرية جديدة في
النقد العربي، من خلال منظور فني في
التحويل الموضوعي للمواقف، وللحرائز
الأيديولوجية، وهنا ما عند التيار الواقعي
في الأدب المصري الحديث، رغم ما اعتدوا
الصنوع من حسابية وتصوير لبعض
المصطلحات أو تطبيق لبعض المفاهيم - التي
استقامت من الاتحاد السوفياتي تطبيقاً استعابياً
وجرفياً، كـ «الانفرا» الذي قرأه في مسرحية
«الناس التي فوق» ويقول: «إن الناس التي
فوق» ليست مسرحية بالمعنى التقليدي.
ولكنها أوتنة، أي أنها دراسة دراسية
لقضية من القضايا، وهذه القضية في
مسرحية نعمان عاشور هي قضية
التغيرات التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في
البناء الطبقي لمجتمعنا، وفي عقيدة وأخلاق
كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاثي،
وبخاصة طبقة «الناس التي فوق» وهي طبقة
لم يكن المواقف يستلزم أن يقتصر مسرحيته
على تصويرها لأن عقيدتها، وأخلاقها، وما
طرأ عليها من تحويل لا يمكن أن تتضح إلا
باحتمالها بالطبقين الآخرين. (٨)

لقد تصانفت العوامل الذاتية
والموضوعية. وما زخرت به من صراع
ثقافي واجتماعي - على بلورة للضامين
الفكرية، وإعطائها تكتيكا الخاصة، داخل
دلالات للصوص المسرحية المعاصرة،
حيث رسخ بها انجماً أدبياً يطلق من
السياسي لينقل بها ما هو أدبي، يبدأ بالمعوش،
ليصل إلى المتخيل، ومن الالتزام العزبي، إلى
الانفتاح على ما هو قومي وإنساني.

وطبعا فهذه العمليات، دلالاتها القوية، في كون نعمان عاشور مفتق عضوى له رؤيته للعالم، ووجهه للتاريخى الذى هو جزء من طبيعته، إنها الممارسة المشككة بما هو جمالى وفى داخل واقعية تستمد أصالتها ومشروعيتها من زمن الكتابة، بتفاصيله السياسية والاجتماعية، ومن علاقة الأدبى بالطقى المصرى الذى وجد في أعمال هذا المبدع، عبق الواقع، ومحققته، وصورتها، بأسلوب لبق الوصف والتجسيد للحملة، وهذا بخلاف الأعمال المطبوعة التي كانت تسهم في طمس الإنسان المصرى باسم الاقتباس والدرجمة وتضع بينها وبين القارئ حجاباً من الكلام وتقصه إلى لغة عاكسة، لا تمكن إلا الظاهر لحظى الباطن، لا تظهر إلا الهامى لإنهاء الأساس، بغية أن يظل غور الواقع الرمزي بعيداً أو محجوباً.

إنه التيار الذى يرفض كل أقدمة الزيف من حوله، إنها (الكوميديا) الواقعية الحديثة، التي أصبحت بارزة في المسرح المصرى، وبالفصوص في أعمال سعد الدين وهبة، ولطفى الخولى وعلى سالم - الذى - ورغم التماثل إلى الإطار نفسه، نجده يتميز بأسلوبه الخاص الذى أعطى للمسرحية إمكانية الإحساس اليقظ (والقلق - في الوقت ذاته) بمأساة المجتمع المصرى من خلال «الرجل الذى ضللك على الملكة»، ولا المفاريت الزرق، و«أنت للى قبلت الوحش، بشكل يستفيد من التراث المحلى بولمالي».

تقول هبة جاسم محمد عن هذا التيار:

«لقد كانت التراجيكميدى في الستينيات، اتجاهاً بارزاً في كتابات عدد من الكتاب المسرحيين في مصر، ومع نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، وعلى سالم. وقد اعترف عاشور نفسه بأن غالبية مسرحياته تنتمي إلى التراجيكميدى وأنه كان حين كتب مسرحية «الناى للى تحت، متأثراً بمسرحيات شين أو كوزي، والفرجة الصامرة التي كانت مطبوعة في المسرح الصالى من آثار أصمالة وهى موجهة تبعاً بتشكيكهم إن لم تبدأ بأهيس. ومن الجدير بالذكر أن النقد للمسرحيين في الغرب

يعيدرون للكتاب الثلاثة، الذين نكرمهم عاشور من أبرز كتابى التراجيكميدى»^(٩).

ويمكن أن نصنف أعمالاً أخرى تنغريد في هذه التجربة، كـ «القضية» للطفى الخولى (1961)، و «البوت القديم» لمحمود دياب (1962)، و «بابور الطحين» لنعمان عاشور الأرتاب لـ «لطفى الخولى» (1963)، «عطوة أفدى قطاع عام» لنعمان عاشور هذه الأعمال حفرت لنفسها وجوداً مميزاً في المسرح المعزى المصرى، التابع من المجال الاجتماعى والتكرى والفلسفى الذى كانت تزخر به الثقافة العربية، ومن الطموح إلى إرساء قواعد مجتمع عربى صحيح، تسوده العدالة، والحرية، وكرامة الإنسان.

ونلاحظ أن هذه الأعمال - لا تظلى كل الأهمية والغاية لبعد النص الدرامى أو لياحه للفراجى، بل تمتنى بمادة الواقع والأحداث المصرية والعربية المهمة التي كانت تمثل منعطفات حاسمة ومصيرية في الحياة العربية، والتي كان لها دورها الإيجابى فى إسماد الكتابة الأدبية بمادتها وحيويتها.

وعن هذه الأحداث، وعلاقتها بالتيار الواقعى يقول محمد برادة: «هناك حدث هام عند التيار الواقعى في الأدب المصرى الحديث وتقصص العدوان الثلاثى سنة 56، ذلك أن الأدب في التحفة الممركة. جعل الكتاب والشعراء ينجحون إلى استقاء مادتهم من الواقع في كل مظاهره، ولتركيز على إبراز البطلات، ومن ثم كثرت الإشارة في فترة لهد القومى وأحداد الكفاح ضد التخلف الإمبريالى إلى الواقعية الاشتراكية»^(١٠).

هذه الأحداث كان لها الدور الأساسى في ربط الرعى الخاص بالعام، وفى نقل النتائج المسرحى من كونه لتمكساً بسيطاً للرعى الجماعى الواقعى، إلى الرصوب به إلى درجة عالية من الانسجام الذى يصبر عن الطموحات التي يبرز إليها رعى الجماعة المصرية التي يمتدح الأديب بأسماها. ويمكن تصور دور الرعى كحقيقة موجهة من أجل حصول هذه الجماعة على نوع من التوازن

فى الواقع الذى تعيش فيه دون الانخداع بأى ضجيج أو تزييف الرعى.

ولنعمان عاشور نفسه - فى نتاجه المسرحى - لا يندخض بصنوج الأحداث، ولا يبتى متقيداً بالقشرة الفارجية لهذه الأحداث لأنه يطم أن الواقع المصرى مشكل سلقاً، لكنه فى النص المسرحى لا يعود وضعية وقائع بل يصير وضعية علامات. إن نعمان عاشور يتمنى إلى جبل شغوف بالحياة والسياسة والوجود، ويطرف سلوكه ونشاطه المسرحى، داخل ملوك كان سياسياً، إنه يعزى فى مجتمع تصور فيه الكتابة المسرحية نحو الحقيقة أى فى مجتمع ينتج ويشتر خطاباً همه هو الحقيقة. إنه يطلق من المجتمع وتربائياته التي تطرقه، إلا أنه فى الوقت ذاته يخلط من المجتمع ليخلص منه ويجاوزه.

هذه الكتابة / الحقيقة أطلق عليها الدكتور لويس عوض اسم (مسرح الأنفة) خاصة لدى نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ولطفى الخولى.

ماذا يقصد بـ «مسرح الأنفة»؟

يقول: «أقصد بهذا التعبير أن أغلب كتاب المسرح عندنا كان تفكيرهم السياسى مختلفاً عن تفكير نظام هيدالناصر، فكلمهم كانوا ملزمين بالتعايش معه، وكانت هناك بعض الوجوه في نظام هيدالناصر، قبلها بسبق، وتحمسوا لها، ولكن هناك وجوهاً أخرى لم يستطيعوا أن يقبلوها. مثلاً من هذه الوجوه التي حوز اليأس المصرى عن قبولها، أن التجربة الاشتراكية عند هيدالناصر كانت دائماً مشوبة بانحراف يقضى عليها وعلى نتاجها.

بعبارة أخرى كما نقول اليوم بلفتنا، إن الدعم لا يصل إلى مستحقه، كذلك كانت اشتراكية هيدالناصر اسمية فقط، في كثير من الأحوال، فهذا الجانب كان غير مرضى بالنسبة لكتاب اليسار المصرى، وفى «دراسة» لمسرحياتهم لهذه الظاهرة فى أن كلمه، يميزون عن خيبة الأمل ولكن من وجهة نظر الصديق، وليس من وجهة نظر العدو،

فويسمون علامات استفهام حول الطريقه
التي يسير فيها هذا الناصر... (١١)

إن لويس عوض لا يكفى - هذا -
بالتحريض - أو التحريف بما هو فنى، لكنه
يتصدى ذلك ليقيم بعملية نقد سياسي للمرحلة
الناصرية وعلاقتها بالمتقنين اليساريين. إنه
يسوع اللغافى داخل للسياسى، إلا أن ما
تحمله هذه العملية من قلب لبعض الحقائق
لبقى شهادة مشقة ساهم في هذه المرحلة
بصاها، ولإداعائه، لكنه شعر بأن اللغافى لا
يأخذ أرويته ومكانته في للواجهة الأمامية
للصراع. من هذا جساء هذا للرأى/
الموقف. ■

الهوامش:

- (١) محمد بركة: محمد مندور وتطور النقد المصري،
دار الأديب، بيروت للطبعة الأولى - كانون الثاني
يناير 1979 ص: 206.
- (٢) زبيب مقصود: نوار للرئيس في المسرح المصري
المعاصر الأقلام - العدد 6 - السنة 14 - آذار
1979 وزارة الثقافة والتكون بوند، ص: 27.
- (٣) هاني شكرى: ثورة الفكر في أدبنا الحديث، مكتبة
الأندلس لمصرية، الطبعة الأولى، سبتمبر
1965، ص: 218 - 219.
- (٤) على الزاهي: المسرح في الوطن العربي، عالم
المرحلة العدد 65 - 25 صفر ربيع الأول 1400
هـ - يناير. كانون الثاني 1983، ص: 90 - 91.
- (٥) نيمان عاشور: لأن المسرحى من خلال تجاربهم،
لمسرح - مجلة للنقد الأدبي - 3 - المسرح اتهاماته
وقضاياه، المجلد الثاني العدد الثالث، إبريل،
مايو، يونيو 1982، ص: 206.

- (٦) د. كمال عيد: مسرح نيمان عاشور والرقعة،
مجلة: الأقلام، العدد 6 - 1980، ص: 46.
- (٧) د. محمد مندور: الفن المسرحى المصري المعاصر
«دار نوحنة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص: 87.
- (٨) نفسه، ص: 101.
- (٩) حياء جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر
1960 - 1970 والتأثير الغربى عليها، دار
الأديب، بيروت، ص: 36.
- (١٠) د. محمد بركة: محمد مندور وتطور النقد
العربى، ص: 211.
- (١١) حوار مع لويس عوض، حول مسرح
السبعينات.
- أجرى الحوار عبدالحسن أبو عوف، مجلة
«النسما والمسرح والمسرحى»، السنة السابعة
العدد: 29 يونيو 86 - ص: 80.

قا



١ - النفاذ الموضوعي:

قيرمى هذا المصطلح الذي حارلنا استخلاصه من «فلسفة الظواهر» إلى تحديد منطق القص بوصفه تمثلاً خالصاً للوقائع، وتناولا مباشراً للمعاني، دون انخفاء قليل أو كثير للتفسيرات والبطل، أى أن (النفاذ الموضوعي) تكنيك يعمد إلى تشكيل الموقف جمالياً والظهور به على أساسه من كونه «معطى» يتطلب الكشف أو «حقيقة مباشرة» تحتاج إلى وصف.

- القص هنا لمة تتوجه بصورة مقصودة إلى عيان الماهية، وتضرب صليلاً عن الصلوات الثانوية أو العرضية للموضوع، وهى تسعى - من خلال ذلك - إلى وصف مجال الواقع المعاش بوصفه مجالاً محايداً، نائيةً بلصها عن كل مفهوم نفسى أو باطنى للواقعة للحياة.

يؤدى هذا الموقف المعرفى إلى نوع من الرؤية يعرف بـ (الرؤية الخارجية)، وهى حالة لا يعرف فيها الراوى الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته، بل أقل منها دائماً، «تقريباً ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى رعى أو يتعمق فى ضمير»^(١). وتبقى هذه الرؤية فى صميمها على «الحياة السردى» والتكليف، بما هما خصيصتان غويتان. وقد يقابل هاتين الخاصيتين على المستوى الفلسفى مصطلحان قديمهما «إدموند هوسرل» لكى يُعرف بهما منهجه، ألا وهما «الدوقف epoche» وهى كلمة تعيد إلى الأناخس توقف الشكاك عن الحكم، للاختزال reduction الذى يهذف إلى المضمون للخالص للتجارب، متحرراً من التعديلات الذاتية^(٢).

فعل القص - إذن - فعل جمالى يتطابق فى جوهره ومعرفته جل هدفها أن تحكم «التجسنة على الواقع فى تركيبه الماهوى». ويدل من التعامل مع عمليات للحياة الباطنة أو مع الصور الذهنية لثنى نشق على أنفسنا بوضع حددها، ويكون علينا أن نعتز أولاً على مضمونها المقيى، يكون علينا أن نتعامل مع الأصالة النامة للأشياء^(٣).

وأزمة الهوية



النقد العربى

فى دلالة الشكل الأدبى

وليد منير

٢ - خواص (الرؤية الخارجية) :

أ - الحياه السردية :

هناك قيثمان مهيمتان تلعبان دوراً بارزاً في مفتتح السرد القصصى عند إبراهيم أصلان، هاتان القيثمان المهيمتان هما :

١ - الظرف (ظرف الزمان - ظرف المكان).

٢ - الجملة الحوارية.

والظرف اسم منصوب يدل على زمان أو مكان، ويتضمن معنى : «فى» ، «بإفراد» أى : بأن يتعدى إليه كل الأفعال مع بقاء تضمنه فى المعنى لذلك الحرف الدال على احتواء الظرف لمعنى عامله.

ولعل «فى» تدل بدءاً على «التحديد الموضوعى» لإطار الحدث أو الواقعة زماناً أو مكاناً مما يفى بالظوم التام بعد ذلك إلى جوهر الحدث المباشر، وللغذاء إلى قلبه.

فى (بحيرة السماء) يقول إبراهيم أصلان :

فى النصف الأخير من الليل، وقف رجل ضئيل الحجم يرتدى معطفاً أسود على حافة الشاطئ، وألقى بنظرة شاملة على ميدان الكيت كات.

(المهمل القديم)

بعد منتصف النهار بقليل، كان هناك رجل نحيل يسير فى خطوات مستقيمة على طوار الشارع الطويل الذى يقسم المدينة إلى قسمين.

(البحث عن عنوان)

فى النصف الأخير من الليل، كان الجرسون قد وضع بضمة مقاعد على شاطئ النيل، ولم أكن أعرف أحداً من أفراد الجماعة التى كنت متضمناً إليها معرفة وثيقة ولكن صديقى كان يرغفهم.

(بحيرة السماء)

فى طريقنا إلى المقهى كان المطر قد كف عن الذول، ولكن رائحته كانت لاتزال باقية فى الهواء الذى ازدانت رطوبته.

(رائحة المطر)

فى طريق العودة، لم تكن تبادلنا إلا بضع كلمات مقتضبة.

(الرغبة فى البكاء)

أشعل سيجارة، واسترخى على مقعده قليلاً. كان المشرب هادئاً وظليلاً فى فترة ما بعد الظهيرة تلك.

(وقت للكلام)

فى الليل، كنت مستلقياً على فراشى الصغير، أعيد قراءة الرسالة الصغيرة التى وصلتني من أمى.

(العاذب)



إبراهيم أصلان

فتحت عيني على صوت نقات خافتة، كان الوقت ليلاً، ولكنى رأيت قدراً من الجدران اللوردية اللون، وكذلك المدخل الدكن.

(الجرح)

وفى (يوسف والرداء) يتسول إبراهيم أصلان :

فى تلك الأيام، كنت قد ارتديت سترتى الوحيدة، ووقفت وراء نافذة حجرى الأرسية التى استأجرتها قبل أن يصيبني المرض، هناك، عدد الطوب البسمد من المدينة، ورحت أرى الشيطان الصغير الذى خلفه الأمطار عابثاً بالطريرة والصمت، وأسفلت الشوارع المظلمة المتقاطعة الذى بدا مبتلا ومغلفاً فى ذلك الضوء الغارب.

(رياح الشمال)

فى آخر الليل، تركنا الطريق العام، ورحنا نتقدم بين العمر النسيقة التى خلفتها الانتماءات.

(المأوى)

كنت ألق فى الساحة للصغيرة المخربة، بين دائرة من البسوت القديمة العالية.

كنت وحدى.

وكان الليل فى أوله.

(يوسف والرداء)

أثناء الليل،

نزلت الدرج الحجرى،

فى طريقى إلى العائمة.

(الفرق)

وتعمل (الجملة الحوارية) على اختراق الإطار للزمانى والمكانى إلى مركز الحدث،

أو مجاورة هذا الإطار مجاورة مباشرة إلى لب الواقعة، حيث تطرح ذبزة الحوار بدمًا شكل التواصل الأولى مع (الأخر). وغالبًا ما تكون هذه (الجملة الحوارية) جملة مقتضبة تمثل مقامًا للدعائيات الموقف التالية، وتعمل على تفجيرها.

يقول (إبراهيم أصلان) في (بحيرة السماء):

- قال هو: ولكن هذه كلها مسكيات،
وخروجنا من التبيت.

- سأجزيها
التفت إلى وهو يهضم: مثل كل
مرة؟

- لا. ليت هذه المرة مثل كل مرة.
وماذا تنتظر إذن؟

قلت وأنا أشعر بدوار خفيف: أن
يخف الألم ولو بعض الشيء.

(لهم برثون الأرض)

ويقول في (يوسف والراء):

- لقد حدثتها علك،

ورفعت أصابعها الحقيقية وهما
يسيران؛

إنها الخالصة التي تحرف حكايتها
الآن، بعد سنة وثلاثة شهور.

والثفت إليه برجهها لباسم حتى
تراه جيدًا.

(ولد وبنث)

- قالت: «تسمع؟»

قلت: «أفقد؟»

قالت: «ماهي العربة التي تصل إلى
ميدان الأزهار؟»

«عربة رقم ٤٠١».

قالت: «شكرًا».

(الضوء في الخارج)

- «كنت أريد أن أقول لك الكثير».

وقبضت بأصابعها على أصابعها
وراحت تحرق في صمت.

(يبدول من لحاس)

ب- التكليف:

يلعب التكليف دورًا بارزًا في (الرؤية
الخارجية) حين يصفى بؤرة النفس من
«التحديلات الذاتية» عائدًا بالتجربة إلى
«مضمونها الخالص» أي أنه يعمل بالمعنى
الفلسفي - على الرجوع بالمعرفة إلى «ما قبل
المعرفة»، أو اختزال «المثله الوعي» إلى «صاح
التعبير» إلى (المعنى الصافي) أي (المعنى)
و(المسموع) فقط دون سواهما. تأسسًا على
ذلك، ويعبر زخم التفصيلات عن «آلية
خالصة»، ويصيح المراد للتقصص بمثابة
تضريح هي اللحظة بهيف رد الأشياء إلى
ماحياتها، وتأكيد «الحقيقة المبدئية» لا «الحقيقة
المجردة».

يقول (إبراهيم أصلان) في (بحيرة
السماء):

- كان الميدان خاليًا، تصد من كل
جانب أصعدة رقيقة عاتية ذات لون
فضي تتخلل من نهاياتها السطحية
خصابيح صغيرة ينداح منها ضوء
أزرق فاتح فرق أسفلت الشوارع
للمقاطعة. في منتصف الميدان كان
ثمة محطة مستديرة عليها كشك
خشبي مفتوح. دخل الميدان
وخارجه للتصعب عدد كبير من
الأعمدة الخرسانية المنخمة، وبنيت
أسلاك «الترولي» بل، التي تتشابك
فيها، ملتصقة هي الأخرى.

(السماء القديم)

... وكانت هذه المجرة التي تطل
على الطريق بها ثلاث كبدا، وفي
أحد أركانها مكتب قديم تظوه امرأة
مستعيلة، وعليه مجموعة من

الكتب وكعبة من المجلات ومطفأة
ممتلئة بأعقاب السجائر.

تداول كسبًا وجلس على الكتبة
الموجودة تحت النافذة، وراح يقلب
صفحاته لفشرة من الوقت. على
قاعدة النافذة كان هناك مشط أصفر
اللون وكوب من الزجاج في قاعه
كعبة داكنة من الشاي، وضع
لكتاب بجوار الكتب وتطلع إلى
الخارج. في الجانب الآخر من
الطريق الضيق كان هناك محل بابيه
الخشبي مفتوح، وكتب صغير يرقد
في المكان الموحل تحت السلاجة
الباهتة المرصعة بجوار مدخل ذلك
المحل.

(التحضر من العطش)

- أبي جواره كانت مائدة عليها كعبة
من الجراد ومضايح خشبي قديم.
ويراه كان زوج من فراء الخراف
مثبتين على الجدار ويدهما إطار من
الخشب الأصفر المشق بالأصداق
حول لوحة باهتة. كانت يده السليمة
ممسكة بجريدة يتطلع فيها على
ضوء للتمية الصغيرة المسقة في
السلك الرفيع المدلى من السقف.
وكانت هذه التلمبة مطوية باللون
الأزرق الفاتح. أنزل الجريدة على
ركبتيه. كان شعره الفضلي الناعم
يحيط بوجهه المائل إلى المصرة.
وكان الشغل قد انصرف بلمه ومال
بأحدى يديه في نظرة عنيفة
ثابتة. أما عينه الأخرى فقد كانت
أقل اتساعًا، وأدعة ومبلة قليلًا.
وكان يرتدي جلبابًا من القطن
الأبيض. ركعت الفتاة أمامه
وراحت تصدقه بصوت خافت.
وكأنت الريح تصدق بالهدران
الخشبية وتأتي من المدخل المفتوح
وتهب زجاج النافذة الذي طلى هو
الأخر باللون الأزرق الفاتح.

(الجرح)

ويقول في (يوسف والرداء):

كان طريقاً جانبياً، وبدت المنطقة خالية من البهائم وممتلئة بالمعاهد العليا والبهائم الحكومية، وسمعت صوت عربة آتية. ورأيت شعرها ملموماً على رأسها من الغلف وهي تستحير وتكتعل تجاهها. وجدنا حائلنا العربة التي كانت ممتلئة حتى آخرها هدأت قليلاً ثم استعادت سرعتها، والتفت نظراتنا مرة أخرى. وهنا لاحظت قرشاً أبيض فوق الأسفلت على بعد خطوة واحدة من قسيمي، وأردت أن أنحني وألتقطه، وقلت في اللغة ورأيتها مازالت تهبس.

(الضوء في الخارج)

وأمامي عبر المدخل المفتوح كانت امرأة بيضاء راكعة في ناحية من القاعة الكبيرة الخضراء. وكان رأسها شائناً في ظلمة الأرضية لذلكنا المغطاة، وثوبها الحريري ملحمصر عن نصفها الخلفي العاري في الضوء البرتقالي الخافت. رأيتها. ورأيت ذات العبادة القاذية التي تجلس على المقعد الموجود في المكان الآخر، وهي تتطلع في المرأة البهيمانية ذات المبيض الطويل الذي كانت تملك به، وقد انحصر كم العبادة عن ذراعها النحيلة البيضاء. وعندما عدت رأيت مدخلها البردي القديم وقد انحدر بعيداً عن شعرها الملبق مثل شعر الأولاد وهي مازالت تملك بي وقد فتحت فمها ذا الزلاحة الواضحة والأسنان البيضاء.

(الضوء)

بطولاً،

كان قارب الصيد المحلى بالمقار، يصوم على سطح الماء الذي أضاعته الشمس.

في المقدمة، كان رجل متسول الحجم يرتق شبكته ذات الخيوط البيضاء، التي قبض عليها بأصابع قذمه المارية للسوداء.

(الفرق)

جـ - المونتاج:

يقول (لوى دى جانتيس): «المونتاج فوزيائياً هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى، اللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشاهد، والشاهد ترتبط معاً لتكون مقاطع متسلسلة. وعلى المستوى الميكانيكي يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين. يقوم المونتاج عن طريق ارتباط الأفكار بربط لقطة بأخرى ومشهد بأخر» (٤).

هذه العملية السينمائية، يستلزم القاص أحياناً أن يخلق من خيالاته، مشاهد تكميلية عن التحليل والتأويل، (٥)، وهي مشاهد محابذة في رصدها التصويري للواقعة المرئية، تتوحد معاً حسيّاً، وتقدم للوحدات وصفية لـ «موضوعة، واحدة من عدة زوايا، أو تنشئ تفصيلات متدرجة للشئ نفسه تاركة بين جزأياته بعض الفجوات المتعمدة.

يمثل (المونتاج) في (الرؤية الخارجية) أحياناً في أسلوب (التقطيع): ١: ٢: ٣: ٤... إلخ وقد يمثل أحياناً أخرى في أسلوب (الطونة الداخلية). ويلجأ إبراهيم أصلان، إلى الأسلوب الأول غالباً كما في:

في جوار رجل ضئيل

من (بحيرة المساء)

الضوء في الخارج.

يوسف والرداء.

التقاي.

الفرق.

من (يوسف والرداء)

ونادراً ما يلجأ إلى الأسلوب الثاني كما في قصة (الطراف) من (بحيرة المساء).

٣ - نظام المجاز في لغة (التفاد الموضوعي):

عرّف الأسويرون «الحقيقة، بوصفها اسماً لكل لفظ هو موضوع في الأصل لشئ معلوم، فيما عرفوا «المجاز، بوصفه اسماً لكل لفظ هو مستعار لشئ غير ما وضع له» (٦).

المجاز - إذن، نشاط يفترض علاقة من نوع ما بين الخيال والإدراك لإزالة الحقيقة عن موضوعها أو لتأويلها.

تأخذ العلاقة بين الخيال والإدراك ثلاثة أشكال متباينة تبعاً لكل من الموقف المعرفي والرؤية التفصيلية على هذا النحو:

الموقف المعرفي	الرؤية التفصيلية	شكل العلاقة بين الخيال والإدراك
مالي والتي تليها تطاري موضوعي	رؤية مجازية رؤية مصاحبة رؤية خارجية	الواقع يولد الواقع. الواقع يولد الواقع. الواقع (القصيدة) يولد في حيلة واحدة حاضر الواقع.

ويشير (القصد) عدد «هوسرل، إلى موضوع موجود في الشعور بينما يشير (الواقع) إلى موضوع حقيقي موجود في الخارج. ولكن «هوسرل، يؤكد نوعاً من التضامن بينهما حيث «لاقصدين موضوع، ولا موضوع بسدين قصد» (٧).

إذا سمعنا لألفسان أن نوع من حقل المفهوم، المعروف بـ (المجاز) إلى أقصى حد ممكن بحيث يصير هو المقابل العام لمفهوم (الحقيقة) ماثلت (الحقيقة) هي اسم لفظ الشئ المعلوم، وماثل (المجاز) هو اسم لللفظ المستعار لشئ. وقتت عليه الإزالة عن موضوعه الأصلي، صار بالإمكان أن نصف نظام (المجاز) من الداخل وفقاً لطبيعة الموقف المعرفي الذي يولد رؤية قصصية بعينها بما تطوى عليه هذه الرؤية من شكل للعلاقة بين الخيال والإدراك. ومن ثم فقد نلاحظ أن كلا من الموقف الشعالي والموقف الواقعي يلجآن بدرجتين متباينتين إلى هذه المجازات أساساً:

أهازج الاستعاري.

أهازج الكلاسي.

أهازج التمثيلي والفيانزاوي.

بما بين هذه المجازات من ترلوحات مختلفة، فيمما يلجأ الموقف الظاهري الموضوعي إلى ما يعرف غالباً باسم (أهازج المومض) حيث يلحم كل من (القصيدة) و(الإحالة) للتحاماً تاماً بما يسمح لاسلمة طويلة من (التجليات الوصفية) المتدوعة بالظهور دوماً، ويكتف عن مستويات متدرجة في النظر، تتوجه كلها ترجيحاً مباشراً إلى الأشياء نفسها. (إن الفخيلاني) هنا لا يترجمه إلى فعل الفخيل وإنما إلى موضوع الفخيل ليصفه وصفاً مباشراً، (٨).

يقول (إبراهيم أصلان) في (بحيرة السام):

كنا نجلس على المنحدر بجوار
شاطئ البحر. وكنت أعمد نظري
على سباح من الأوراق الدقيقة
الضخيرة خوفاً من أن تأخذني
الرمال للناعمة الصفراء وتهبط بي
إلى القاع البعيد.

وسمعت صوته وهو يقول:

.. تأخرنا بالوقت.

لقد قمنا. وركبنا قطاراً ولكنه كان
بطيئاً. ونزلنا في منطقة نائية.
وسرنا قليلاً. وعندما توقفتا بجوار
اللافة كانت السحب صغيرة جداً.
وكانت هناك جدران ماء.

كان علينا أن نتحدر. وعندما
انحدروا أسهبنا في أول البلدة
الصغيرة. إلى اليسار كانت جدران
التيوت منتصبة على طول الطريق.
كان بعضها عالياً وبعضها قصيراً
وليس لها حدائق ولكن بها مداخل
ونوافذ كبيرة.

وظلنا نتقدم. لقد فعلنا ذلك وأخيراً
رأيناها. كانت متجولة الحجم
وترتدي ثياباً مختلفة. وعندما رأنا
بدرها قامت واقفة وهي تداري

وجهاها العجوز وتقدمتنا. ودخلت
أحد هذه التبيوت، هناك في نهاية
الطريق عند الناحية الأخرى، بجوار
البنع وأمام الإعلان المكتوب بالتيوت
الذي يرمض ويطلق. لقد كان بيتاً
حقيقياً. وتناولت أجراها وجلسنا
على الأرض بجانب الفرائس، هناك
في الزكن المظلم. أما هي فقد كانت
تجلس أمام النافذة على مقعد قديم
مغطى بالقطيفة القاذية. استدارت
واستقبلتنا باهتمام كاملة. كان لها
وجه طفلة وجسد امرأة. فيها ممللي
باللون الأحمر وكذلك وجنتها.

وقالت العجوز: يمكننا أن نفعل
ذلك أمامي.

وقال صديقي: لقد وجدناها.

.. يمكننا الآن أن نعود بها.

ستفعل من ماء اللبن وتغير
ملابسها دون أن أطلب منها ذلك.

وانتهت إلى درج صغير وأخرجت
منه شيئاً صغيراً داغاً. وفحت
الدرج أكرس. ورأيت بداخله كل
شيء: الكوك، والحروسة الصغيرة،
والحذاء الرقيق الأبيض، وخصلة
للشعر الأسود، وبقية اللعب الأخرى:

.. حقاً. علينا الآن أن نعود بها.

وقالت العجوز: لن نستطيعا إلا إذا
فعلنا ذلك أمامي.

أنه صديقي إليها:

.. إننا لم نحضر من أجل هذا.

.. كل الرجال الذين حضروا قاتروا
ذلك.

.. إننا لن فعل.

.. بل ستفعلن، كما فعل كل الرجال
الذين جاموا من قبلكم ثم أصبحوا
جميعاً من أهل البلدة.

للتفت صديقي إلى راقدر. لقد
عرفته. وعندما عرفته انتهت قليلاً
ولاحظت آثار جرح قديم تحت

حاجبها المقوي. ورحلت أنظر إليها.
إلى صدرها العاري الذي كنت
أمرقه. إلى عينيها الكبيرتين
الباسمتين في صمت. وشعرت بقدر
لا حدود له من العدين وبالدموع
الدافقة وهي تتحدر من عيني
وتفرق وجهي، وبأسابع صديقي
وهي تلمس كتفي في رفق، وسمعت
صوت النافوس الضعيف الكبير وهو
يدق في البعد، دقة وحيدة صافية.
وكتفت دفقات المشوء، التي كانت
تأتي من الإعلان المخصص.

(اللعب الصغيرة)

تتكون هذه القصة مما يلي:

١ - مشهد وصلي.

٢ - جملة حوارية.

٣ - مشهد وصلي.

٤ - مشهد وصلي.

٥ - مشهد حوارية.

٦ - مشهد وصلي.

٧ - مشهد حوارية.

٨ - مشهد وصلي.

أي أنها تتكون من: ٥ مشاهد وصفية+

جملة حوارية+ مشهدين حواريين.

وقد قمت فقط باختصار بعض المشاهد
الوصفية بما لا يخل بتتابع جزئيات الحدث.

عنوان القصة هو (اللعب الصغيرة).

وعادة ما يفترض عنوان القصة عند (إبراهيم
أصلان) نظام (أهازج المومض) في جملة أو
كلمة تشبه ما يطلق عليه (مايكل ريلانوس
(الشفرة الأولية)). وقد كانت هناك عدة
احتمالات لتسميات أخرى من قبيل
(الإعلان) أو (أمام النافذة على مقعد قديم)
أو (البلدة)... إلخ، ولكن (إبراهيم أصلان)،
قد اختار هذا الاسم بوصفه عنواناً كما اختار
أسماء أخرى تبعا للملحق نفسه مثل (بحيرة
السام) و(الجرح) و(الطواف) و(يوسف
والزناد) و(القيام) و(الفرق). إنه يحاول أن
يجعل من العنوان (علامة) مريدة للغة اللغز
المباشر فيما بعد؛ أي أنه يحاول أن يجعل من

(اللاحرقى) نواة الخشجوير (الحرقى)
والنباشر)، ومن (الرمزية المخنلة) فى
البدء تبعاً ولفيض منه بعد ذلك فيض ذلك
من (الإسهاب الوصفى) الذى يتخلله
(الحوار) فيما يشكلان معاً نظام (المجاز
الموسع). إن (اللب للسفيرة) بوصفها
(علامة) تشير إلى (عالم المتولة للفضة)
تتجى فى تقابلها مع (تفصيلات السرد
القصصى للحدث) بما تطوى عليه من
فقدان مروج لا (برامة القديمة)، مفارقة
عميقة الأثر. هنا تصبح (الطفولة) آثار جرح
قديم تحت حاجبها المقيوس، فيما تصبح هى
(لعبة كبيرة) فى يد (الآخرين) أو (دمية)
لها وجه طفلة وجسد امرأة، فيما تنقد (اللب
الصغيرة) «الكثرة»، والعروسة، والعذراء
محاها إلى الأبد.

ويقول [إبراهيم أصلان، فى (يوسف
والزاده):

«كنت أريد أن أقول لك الكثير،

وقبضت بأسناني على أصبعها
وراحت تدق فى صمت.

كانت قاعة عارية الجدران.. وكان
هو يجلس على أحد المقاعد، وقد
أراح ذراعه الوحيدة على المسند
الخشبي، وتطلع إلى الفتاة التى
جلست هناك فى الركن البعيد، تحت
الساعة الخشبية التى بدأ يندولها
النحاسى الثابت واضحاً خلف
الزجاج المظلم. وكان الضوء
خافتاً.

هى كل مرة كنت أريد أن أقول لك
الكثير، ولكنى فى النهاية لا أقول لك
إلا الكلام الذى لم أبدأ أن أقوله أبداً.

أتكأ بيده على المسند الخشبي، وجير
الفتاة على مهل، ووقف أمامها.

قامت واقفة والتصقت به وفقدت
وجهها فى صدره وقالت له:

«اعذرنى.. هل تذكرين؟»

وترجعت إلى الوراء وفكت أزرار
الثوب وعرت روحها وأرته الجراح

وخسبوا الدم الذى تجمعت تحت
الجلد.

وهضت له: «أرأيت؟»

«إننى أرى.. إننى أرى تماماً وهذا
هو الشيء الوحيد الذى يؤمنى،

جلس على أحد المقاعد القريبة ونظر
إلى البندول النحاسى الثابت.

«أنا الآن لا أحاول الدفاع عن
نفسى..»

«ربما كنت تذكرين هذا الشيء أكثر
من إدراكى له، ولكنى أقول لك هذا
للكلام خرقاً من أن يكون إدراكك له
أقل من إدراكى...»

«الذى حدثتك عنه فى لقائنا
الأخير».

مسحت أسنل عينيها بظهر يدها.

وقام هو قائماً:

«صحيح لإننى لم أبدأ أعرف من
قيومته شيئاً، وأنا أنسى، ولكنى
عندما أتذكر، أفقد الرغبة فى
الكلام، ولا أبدأ القدرة على التفكير».

ومد يده إلى ناحيتها.

«ولكن، ربما لم يكن ذلك صحيحاً..
ربما لم يكن ذلك صحيحاً على أى
وجه من الوجوه».

وابتسم كثيراً جداً وهما واقفان بين
الجدران العارية، تحت الساعة
للخشبية ذات البندول النحاسى
الثابت. ومثل لها شعراً بأصابعه
الطويلة اللعينة وتحسس ظهرها
لفقرة من الوقت. وعندما أوصفها
إلى الباب كانت ذراعه مازالت على
كتفها. وبعد أن أغلقه وراها عاد
بطيئاً إلى القاعة الكبيرة الخالية،
وجلس فى الركن البعيد، وأخرج من
جيبه مرآة نساكية صغيرة، بدأ
يتطلع فيها، إلى أفقه بخاتية.

(بندول من نحاس)

هذه القصة تتكون من:

١ - جملة حوارية.

٢ - مشهد وصفى.

٣ - جملة حوارية.

٤ - مشهد وصفى.

٥ - جملة حوارية.

٦ - مشهد وصفى.

٧ - مشهد حوارى.

٨ - مشهد وصفى.

٩ - خمس جمل حوارية متخللة.

١٠ - مشهد وصفى.

أى أنها تتكون من: ٨ جمل حوارية +
مشهد حوارى + ٥ مشاهد وصفية.

وقد تمت أيضاً باختصار بعض المشاهد
الوصفية بما لا يخل بتتابع جزئيات الحدث.

علامة الوقت واضحة أياً وضوح فى
(بندول من نحاس). ويضخ السرد الوصفى
للحدث تلك الموزاة الكامنة بين توقف الزمن
من جهة، وتكرار قبل المجز من جهة
أخرى.

نقول له: «فى كل مرة كنت أريد أن
أقول لك الكثير، ولكنى فى النهاية لا
أقول لك إلا الكلام الذى لم أبدأ أن
أقوله أبداً».

ويقول لها: «ولكنى عندما أتذكر،
أفقد الرغبة فى الكلام، ولا أبدأ
القدرة على التوقف عن التفكير».

وتتكرر علامة الوقت ثلاث مرات فى
نسيج المشهد الوصفى هكذا: تحت الساعة
للخشبية التى بدأ يندولها النحاسى الثابت.
واضحاً خلف الزجاج المظلم. ونظر إلى
البندول النحاسى الثابت، تحت الساعة
للخشبية ذات البندول النحاسى الثابت وثقله
المفارقة بين الزمن الموضعى بإيقاعه
الدائب وزمعهما الخاص الذى يشاء فبات
دائم تولد (دراسية المجاز) المتخلطة فى
السياق (الوصفى / الحوارى) بطوله. وما
بين صدأ البندول النحاسى، وصدأ العمر الذى

ينفكلت تتصانفر كل عناصر النص في عرض عالم الهزيمة الذاتية عارياً في انعكاسه المباشر على شكل (الأنا) ومضمونها سواه بسواه، كان كم بجوامعها الخالي مطويا في جيبه الأيسر. مديد الوحيدة وتمسك ذهنها برفق، ثم افكت أزرار الطوب وعرت روحها وأرته الجراح وخيوط الدم التي تجملت تحت الجلد. وربما أدت المفارقة نفسها إلى تأمل (الأنا) بوصفها جزءاً متضيقاً متقطعاً من سياقه الكلي في موازاة دالة اللحظة للزمن الخاصة الثابتة في انفصالها عن تيار الزمن الموضوعي الشامل وجعلت في الركن البعيد، وأخرج من جيبه مرآة نسلالة صغيرة، بدأ يطالع فيها، إلى أنفه بعناية. وتوصل (المفارقة) في لغة (اللفاذ الموضوعي) بوصفها نوعاً من (التضاد الظاهري) PARADOX لا بوصفها نوعاً من المعارضة أو المحاكاة الساخرة Parody و Irony أو غير ذلك. إنها مفارقة السياق الإنساني الخاص مع ذلك، أو مع عناصر عمله، أو مع زمكائه. وقد وصح القول إن دقة في حق المعرفة البشرية مجال واسع للمفارقة العامة لوجود تناقض أساس بين

الرغبة في معرفة كل شيء واستحالة معرفة كل شيء^(٩)، وهكذا تماماً ما يدركه (الموقف الظاهري الموضوعي) فيعتمد المفارقة بين ماهية الشيء أو الكائن في ظاهره، والسياقات المتباينة التي تنظم هذه الماهية في تسجيها فتولد صراعاها الخاص مع نفسها، أو مع عناصر عالمها، أو مع إطارها الزمني.

إن المظهر الجمالي لك (مجاز الموسع) الذي تتكده مفارقة الك (تضاد الظاهري) في لغة (اللفاذ الموضوعي)، إنما هو مظهر من مظاهر تنجلي للحقيقة أو (تفتح الموجود) بحيث تتبقي الحقيقة أمام عيوننا على حد تعبير (هيدس) (١٠) أي أنه مظهر من مظاهر الدلالة المعطلة بشكل مباشر وجوهري.

ومن ثم، فإن (المجاز) الذي في قصص (إبراهيم أصلان) لا يزيل الحقيقة ولا يقوم بترميزها، ولكنه يهيئها بوصفها موضوعاً قابلاً للإدراك في صميم حضوره كحقيقات مختلفة، وعبر سياقات متنوعة، وفي مستويات متدرجة من النظر. ■

الهوامش:

- (١) انظر (مظاهر النص وأحوالها) صلاح فضل، نظرية البلاغية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٤٣٦، ٤٣٧.
- (٢) دوديجر بولنر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٧.
- (٣) السابق نفسه، ص ٣٣.
- (٤) انظر: لوي دي جانتني، فهم السوماء، ت: جعفر حلي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١، ص ١٨٥، ١٨٦.
- (٥) صلاح فضل، نظرية البلاغية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص ٤٣٦.
- (٦) علي لبيب، «مجموع البحث اللغوي بين التراث وحلم اللغة الحديث»، أفاق، دار للبيروت الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٣١.
- (٧) صابغة جودة نصر، الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٣٧.
- (٨) السابق نفسه، ص ٤١.
- (٩) انظر: بي. بروفير، البلاغية، موسوعة المصطلح اللغوي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٢٠.
- (١٠) لكريا (إبراهيم)، الفلسفة الآن في الفكر الإنساني، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، ص ٢٧١.

قا



«وعمل الوهم في طباعهم، إذا
أرادوا حدوث جادث صرقوا همته
إليه ومازالوا به حتى حدث،

المزويقي

«آثار البلاء وأخبار العباد،

هذه الرؤية هي بمثابة البسح
الخيالي/ الواقعي عن علاقة
الإنسان بالمكان، حدود هذه العلاقة هي
الجغرافيا، أما مجالها فهو التاريخ. يجمع فيها
بين جغرافية المكان الروائي، وتاريخ
أحداثها، خيال خصب، وذاكرة تراثية تزدهم
بالمفارقات والأحداث. هي رواية قال عنها
«صلاح فضل» «إنهاء مقسومة من قماش
أسطوري، لا يمثل الواقع المباشر، ولا اللحظة
التاريخية المحددة، بل تقع فيما وراء الزمان
والمكان، وهي محملة بالتأملات الرمزية
القصبة في طبيعتها، فلا يكاد يخلو مشهد ولا
لحظة من محاولة اقتناص الماروا وإدراك
السر، فالشمس رمز، ومكان الغروب رمز،
والبشر رمز، والراحة ومملكة الطير وسراقات
الحكايز، لكنها صنوف من الرمز الموطر في
ميدولوجيا أسواق الوجود (فضل، ١٩٩٢) هذه
الرؤية في رأينا أقرب ما تكون إلى ما أطلق
عليه «حسني زينة، اسم» «جغرافية الوهم»،
مستفيدة مما أشار إليه المستشرق الفرنسي
«أندريه سيكل» حين قال «لماذا لا نأخذ
(نصوص الأدب الجغرافي الإسلامي)
باعتبارها تشكل كلاً، هادفين إلى استعادة
العالم الذي كانت تصه وتذكره وربما تتخيله
وجذائذ ذلك العصر... والغوص في هذه
النصوص للمشاركة في رؤيتها للعالم،
(زينة، ١٧) المكان في «جغرافيا الوهم» ليس
محسناً، لأن خصائصه لا تتعلق بجسم
موجود ولا نقطة ارتكاز يرجع إليها، والناس
العاشرون في عالم «جغرافيا الوهم» لا يدركون
أن عالمهم وهمي، وربما لم يدرك ذلك كتاب
هذه النصوص أيضاً (زينة، ١٧).

ماذا يفرق الأعمال الإبداعية الحديثة
التي حارلت استلهاً روح نصوص جغرافيا
الوهم العربية عن تلك النصوص القديمة؟
هل الخيال؟ هل الشقة؟ هل الأساطير؟ لا
تعقد أن أي عنصر من العناصر السابقة

وأزمة الهوية



النقد العربي

جغرافيا

الوهم

وتاريخ

الواقع

شاكر عبد الحميد

وجذله ويشرق في عقله هذا الأمر «الكوني الطوي السلفي» في لحظة سديوية لا يدري ما إذا كانت بقطة كاملة أو نوما كاملاً.. أم مرحلة برزخية هي بين النوم واليقظة.. «أرحل» تهز وجدانه وتزعزع كيانه ولا يدري ما يفعله سوى أن يطبع الأمر صاغراً ويبدأ رحلته العجيبة الغريبة المليئة بالمفاجآت والأفكار والشاهد والروى والتمس الاستيهامى الدهيسى المرغل في التخويل والذي يضع هذه اللازوية في قلب الأعمال الإبداعية العربية المتميزة التي تبعث عن «المصري» وتستوعب «السمعي» وتستغرق كدوراً في الشئى «والمسمسى» و «التخوي» ويخرج من كل ذلك لتقيم وتضع رحالها في قلب أرض المخول الاستيهامى الغرائبى.

«ما يعرفه الآن بعد بلوغه بلاد المغرب أن خروجه تم فجراً» (ص ١١ هاتف المغيب) في السفر بدأت رحلة «أحمد بن عبد الله الجهنى المصرى» نحو الغرب... بدأت في وقت يرتبط بـزوغ المسوه في يوم يرتبط بالفهم والعلم (الأريام) .. بدأت في وقت يرتبط بالانبعاج والتجدد واليقظة من النوم والعمل والسعى وهو وقت رحله يولج (الصقل النفسى الشهير) بالإبداع وتفصيل مناطق اللاوعى المختلطة والمتداخلة إلى وعى إبداعي... وهو «وقت يرتبط فكرياً بمرحلة الشباب التي هي مرحلة يمول الإنسان فيها إلى التخلص من الأفكار غير المفيدة والسعى نحو أفكار وبخبرات مفيدة تؤدى إلى المزيد من الفهم للذات وللواقع وللعياة والتكون بشكل عام.. الفجر قد يكون للتحية التي يدين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود ومن ثم يبدأ للسوم... تبدأ الرحلة الروحية بعد انتهاء الانغماس للسدى.. للحظة المناسبة للإدراك والفهم... التخلي عن المطومات... وقد تكون أيضاً هي اللحظة السريعة التي يفارق فيها الإنسان «الأحبة» ويسعى نحو مصير مجهول لا يدري عده شيئاً..

ارتبط الفجر في ذهن وتكريات «أحمد ابن عبد الله» بالموت والعياة.. برمت أبيه وأمه وخاله وعمته وأيضاً ميلاد كثير من معارفه.. ارتبط الفجر في فكره ووجدانه

الخارج، إلى التقدم وإلى الرحيل، إلى الحياة وإلى الموت.

استفاد جمال الفوطاني، في «هاتف المغيب» على نحو واضح من جغرافيا الوهم المصرية كما نقلت في كتابات القزويني وغيره من الرحالة والجغرافيين العرب، لكنه خرج من حدود تلك للنصوص التراثية إلى فضاء عملية الإبداع الأدبي فقدم هذا العمل الذي يمزج فيه للتاريخ بالجغرافيا، والمعاصر بالماضى، بالإبداع بالاتساع، والإدراك بالأحلام، بالأساطير، والأصوات بالشاهد بالملامس، بالطموس، بالذائقات، للظاهر بالباطن، الشرق بالغرب، والمحدود بالمطلق.

رحلة نحو المغيب :

«أرحل».. هذه هي الكلمة المفتاح التي تقف وراء الحركة الظاهرية والباطنية في «هاتف المغيب» حين يهز الهاتف الباطنى أركان ووجدان أحمد بن عبد الله، داعياً وموجهاً له نحو الرحيل، حين يهزغ في

كاتب بمفرده للتمييز بين نصوص «جغرافيا الوهم» التراثية القديمة ونصوص جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة فكل هذه النصوص - قديمها وحديثها - يستل على خيال وتوحيات وأساطير وأحلام وإفاة ممتجة أحياناً وباردة وصيغة تقريرية أحياناً أخرى، ومن ثم لا بد من إضافة عنصر آخر قد يكون فيه مستلحاح التفارقة أو التمييز بين هذين للمتلين من النصوص ولعل كلمة «التاريخ» قد تتضمن جزءاً مهماً من هذا المفتاح، فتاريخ «جغرافيا الوهم» التراثية غالباً ما يكون تاريخاً جزئياً محدوداً متقطعاً مكان بعينه وزمان بعينه (هو الماضى) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقاً في الغوارق والأساطير، أما تاريخ «جغرافيا الوهم» الأدبية فغالباً ما يكون تاريخاً كلياً، يجمع بين الماضى والمعاصر، بإحدى عينيه ينظر إلى الماضى، وبالأخرى ينظر إلى المعاصر، وينظر إلى المعاصر أقوى من نظره إلى الماضى، بل تكاد نظره إلى الماضى تكون من أجل توجيهه ومساعدة العين التي تنظر إلى المعاصر بجعلها أكثر دقة في الرصد وأكثر عمقا في الفهم والمعالجة.

فارق آخر يمثّل في أن العين التي تقوم بعملية الوصف في جغرافيا الوهم التراثية غالباً ما تقوم بالتركيز على الظاهرى والخارجى ولئلاّ ما دخلت إلى أعماق هواجس الإنسان وأحلامه وطموحاته وصراعاته وجنون انفعالاته، بينما تقوم العين الواصفة الراصدة المصورة في جغرافيا الوهم الأدبية الحديثة بالدخول إلى حالات اللاوعى والأحلام واضطراب التفكير واختلال الشعور بالزمان والمكان ومن ثم فهي رؤية أقرب إلى الكافية، رؤية لا تستغنى أبداً عن منظور جغرافيا الوهم للتراثية بل هي تبدأ منها وتعتمد عليها وتتخلص معها، لكنها تخرج منها إلى آفاق أرحب، آفاق يصبح عندها الأديب المبدع شبيهاً بـ «دالون» إله البوابات في الميثولوجيا الرومانية، ذلك الذى ينظر إلى الداخل من البوابات وإلى الخارج منها، ومن ثم فهو يرمز إلى النظر إلى الماضى وإلى المعاصر، إلى الداخل وإلى



جمال الفوطاني

بالحرب وطلب العلم، ومطلعة آيات المال من جمال وتفرد، وروية جبال وبحار وأنواع حيوان وغريب نبات، وامتزاج لحظات وتفرد أوقات، يثقت بعضها فيبقي مع صاحبه ولا ينشئ إلا معه، سفر من أجل العبادة وزيارة الأرياء، الأحياء منهم والأموات (ص ١٢) . بعد ليلة من الأرق بالعلم يهجي الهائفات الباطني «ارحل، فيوصو، أحمد بن عبد الله.. مسفوزاً، وحيداً، مسجداً من أي مساجد.. متفرج المحدثين، في حلقة مشروع دمع، ويسوف تلازمه تلك السمة، فلكم أصفى فيما بعد إلى محلى تردد مراراً خلال رحلته، عندما يقل له من يطلبون التحديق صوبه «تهرو وكأنك على رشك البكاء ولكنك لا تبكي»، حتى بعد بدء الإصنامة للذمالة لم يمح أثر تلك السمة المعلقة أبداً ولكنها لا تخرج (ص ١٤) . يصور أحمد بن عبد الله، وتكلم يظنكه ويؤمن أن، الشمام هذا انتهى، وأن ما استمر حتى الآن انقطع وأن الدار الآمنة التي أقام فيها لم تعد له «وأن، الرحيل دب داخله قبل سريان حركته (ص ١٥) . يفتقب عليه الهائفات ويطلب فيجد نفسه مقفلاً مستمسكاً لسطوة يبحر في حالة تشبه التدرج إلى موضع غريب فيه الشمس، (ص ١٤) .. بمعنى إلى موضع يرتبط بالاحتمال.. لكنه يرتبط أيضاً بالظلمة والمجهول والموت.. موضع يرتبط بالغريب ويعرت الشمس ويوسط العمر.. إليه تبدأ رحلة أحمد بن عبد الله.. رحلة ضر عبر الصحراء والواعة والإقليم حتى تصل إلى الغرب أو المغرب حيث آخر حرد العمار اليابس... على حافة السحوب الأعظم، بحر الظلمات. (ص ٥) .

يحكى أحمد بن عبد الله أخبار رحلته الغربية «جمال بن عبد الله، كاتب بلاد الغرب، ويكنى العكي وسيلة لتخفيف شعور جمال بن عبد الله بالجزء (لأنه مقدم) فيوجد مع أحمد، يترجم معه في الخيال وفي الواقع، تصبح رحلته رحلته ورحلته رحلته، لم يكن رحلته إلا رحلتي، مدرجته مندرجتي، أرقن أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتي، أنه

فلم وحيا وسعى معي، وعندما بزغ الهائفات لبنت في ثباتي واستجاب عبر رحلته، لذلك غيابه غيابي.. بعينه، أطلع، (ص ٣٤) .

تبدأ رحلة أحمد بن عبد الله، التي يحكيها جمال بن عبد الله إذن عند الفجر من الشرق وتنتهي عند الغروب في الغرب.. كان الهائفات الباطني أرحل علامة على انتهاء مرحلة النوم والنعطة وندفئة مرحلة اليقظة والإدراك والفهم والعلم، مرحلة رأى فيها أحمد بن عبد الله، وسمع وشم وذاق وأمس، وأحب وكره وعرف وفهم وأدرك وتحول وشطح وتذكر وتواجد وأوجد ووجد ورحل وعاش ومات.

غادر أحمد بن عبد الله، القاهرة فجراً، «معنى مضطرباً، قصير النطى، مردحاً بعينه للهدران والنواصي والصال التي وقف عندها وتلك التي استعادها، (ص ١٥) ودع الأبواب المغلقة والموارية والواجهات والقباني والساكن والفتاب والقفاهي والذكاكين وقراً.. الفاتحة سيدنا المحسن وترسل إليه ربه همه ومعنى صوب الخلق، الأزهر سابق، مسود للفروية وبقته، البهوت المسكنة، وذكره الصورى الهاجعة تتململ، أولي المشرق ظهره، عبر القطرة الخشبية.. جمال مصقلة، باركة مثقلة وأعمال. يتوقف قبل أن يقدم، الأقوال لا تنطق من هذا، الموضوع لم يعرف كحط لتجار، (ص ١٦) .

مع هذه القافلة الغربية تبدأ هذه الرحلة الغربية، رحلة نعو من مخيلة، ومن خلال جغرافيا البرع حين يقول أحمد بن عبد الله، الرجل شبه الظلم الذي سألته عن وجهته «أسافر مع الشمس، يتهلك وجه الرجل ويقول له أهلاً بالكريم ابن الكريم، وحين يتساهد أحمد دهشاً «هل تمرقني، يقول الرجل شبه الظلم بلهجة غامضة: لا ولكني أتوقطه.. هنا تبدأ لغة الإيماءات والإشارات والرموز الغامضة، تبدأ لغة الغياب والمستور والباطن والسكرتير وتنتهج بوابات صور ومشاهد وروى غريبة وغرائبية.. هل كان أحمد ابن عبد الله، يسافر مع الشمس أم كان يرحل معها كي يتكشف شمسه الخاصة الموجودة في داخله؟ إن الرحلة هي النشاط الأساسي

للشمس عبر السماء (الطموح - الشقوق) والهار (شباب اليوم)، حركة دورية دائرية في الزمان والمكان، والرحلة نشاط يرتبط بالغمارة والرغبة في الاكتشاف والتخيير... فما الذي اكتشفه أحمد بن عبد الله؟ وما الذي تغير فيه؟

عالم أسطورية :

تخبر رواية «هائف السعيد» بصورم أسطورية لعب الخيال الإبداعي دوراً كبيراً في تكوينها، وحتى إن كانت بعض مفردات هذا العالم موجودة في التراث لدى القزويني (أثار البلاد وأخبار العباد) أو ابن بطرمة أو غيره من مؤلفي قصص الأصنام والبلاد وعجائب المخلوقات، فإن هذا العمل تكوين إبداعي جديد وفريد. ويتكشف فيما يلي بالإشارة إلى بعض مكونات هذا العالم حيث إن هذه المكونات يصعب الإصالة بها في دراسة واحدة:

(١) بشر أسطوريون :

تخبر رواية «هائف السعيد» بالبشر ذوي الملامح والخصائص الأسطورية المرافقة للمعادن والتي تدرج العادات وتكشف عن كثير من الغرائب.. من أبرز هذه الشخصيات نجد «قصاص الأثر، هذا الرمز - الإنسان أو الإنسان - الرمز الذي يمتلك قدرة كلية ويجاوز الزمان والمكان، خالد أبداً لا يهرم، يقال إنه عاش زمن الرسول (صلمع) وأنه حارب «تحت لواء الصمصامي» (أولياية الأنصاري، عند زهنة غرباً، (ص ٩٦) وأنه «حارب في بلاد ما وراء النهر» قاد جمعا من الصوفية لقتال التتار، هم يشدون ذكركن اسم الله.. (ص ٦٩) ويقال إنه «كان آخر المنصبيين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة، (ص ٧٠) وأنه من «حفظه الولاية» وجوده «يضمن تحديق السماء من العين، ويذكر عليها الأخطار المجهولة من الصحراء، كفيانا رمية كانت أو قطاع طرق، أو جبروشاً مجهولة الهوية، (ص ٧٠) هو رجل قديم قدم الدهر يقول عنه «حافظ الأنساب» إنه «أطول عمراً من أي تقدير، وعندما حارب في «بدر وأحد،

لم يكن غصناً أو في مستقبل العمر، إنما كان مكتملاً، قادراً، يبدو أنه شهد عام الفيل وثام نيلين في قصر غمدان، كما رأى العمال يضعون أساس الخورنق، (ص ٧٢) هذا الرجل الأسطوري كان قادراً على التعرف على آثار الأقدم في الصخور والرمال، في الأرض اليابسة أو للثينة بعد مرور ثلاثة شهور على حدوثها، حتى مع هبوب الرياح العانية التي تنقل ذرات الرمل وكثبانها من موضع إلى آخر، (ص ٧٤). كان قصاص الأثر أيضاً قادراً على رؤية آثار الحضارات والزواحف ومعرفة أنواعها واتجاهاتها، وكان أكثر اهتماماً بآثار أقدم البشر، كان يستخدم حواسه الخمس بشكل إجمالي يبحث ويعرف على آثار الرجال والنساء والبيض والسود والطلال والقصص، والهنداء ودرى الوزن المنخفض، العذراوات والذئب، بل يستطيع تقدير المسافات التي قطعها كل هؤلاء الأفراد والتكائنات حتى يصلوا إلى الواجهة التي كان يقف فيها، وكان قادراً أيضاً على معرفة حالات سورهم من سرعة أو بطء، وحالاتهم المزاجية والجسمية من فرح أو أسى ومن حزن أو بهجة، ومن تعب أو راحة، ومن لهفة أو آس، كان يستطيع بهاسة سمه أن يذبح بالعاصفة قبل وقوعها ويحذر من رياح الهبوب قبل وصولها، ويحدد أشد الأيام حرارة، وإياها الصقيع غير المتوقع، (٧٤). كائن كلي مكثف بذاته متفرغ لفنزل الصوف والأهتمام بأمر الناس في الراحة، تكبره به النساء خاصة العاقرات ممن ويعتقد الناس أنه مازال قادراً على الإنجاب، يساعد الجميع ويرفض مساعدة الجميع إلا له حفيده التي تجاوزت المائة من عمرها، يقال إنه يرضع النحلة أمة - أو يسلم له حبرته، أو يفرغ يده على شفتيه المبلولتين ما يشبه اللبن المخفف بالماء، (ص ٧١).

النحلة هي رمز أسطوري للتناصير على الموت، وهي شجرة الحياة، والتجدد الذاتي، وهي الشجرة الوحيدة التي لا تمسك أوراقها، بل هي تحصل على لحاء جديد كل شهر (أو كل سنة)، ويظل اللبن الأخضر معها طيلة حياتها. وهي تظل تكبر حتى تموت وهي أنشوية وتذكر في الوقت نفسه، ويقال إن

طائر الفيق يولد ويموت ويبحث مرة أخرى منها. وهي رمز للدار الإبداعية المتجددة، ولحب للخصوبة والوفرة والأمومة. وكلمة «نمر» العبرية تحي نفس ما تعنيه كلمات «عشار» و «عشريت» و «فيلوس» وما يرتبط بها من تهجد وأنبعاث ودهومة، وغالباً ما تم تشبيهاً في الأساطير من خلال سحرة قزوح ترمز إلى التنصير وإلى الشهور الصيفية التي يمكن أن يولد عندها النمل، وهي أخيراً رمز للشرف والحياة ولكرم والعدالة وللحورية الجسدية والصدقة والبركة، وللحكمة كما أنها رمز الأنثى (الجانب الأنثى في الرجل) عند بونج (Devies, 1984).

«كان قصاص الأثر ممثلاً لكل هذه الصفات وزيادة، كان رمزاً للغرور والحماية والحياة والتجدد والخصوبة والبركة، كان مثلاً بوجوده المادي بينهم، لكنه خارج الزمان، لا يطل عليه أحد.. حضوره قائم بذاته، فلا يقارن به أحد، ولا يقاس بحجمه زمن، أو ظاهرة نادرة الحدوث، أو ميلاد طفل أو موت عزيز (ص ٧٨).

كان قصاص الأثر رمزاً قادراً ومعتقداً مخفلاً في أصناف أفكار ويوجدان سكان الراحة، كانوا يعتقدون أنه يقي لقواحة من نصوب ماء عين «عشاري» التي يحدون عليها في حياتهم، وأنه يقي الراحة هجمات الرمال والرياح، وأنه يحميهم من هجمات أعدائهم خاصة سكان القسطنطين الذي يمثل خطراً دائماً موشكاً بالنسبة لهم. يكاد يرمز قصاص الأثر إلى الزمن وإلى الغرور، وإلى الزمن الخالد بكل ما يمثله من بناء وهم وإعادة بناء، وما يمثله من اكتمال ومن تعدد احتمالات، ومن انتصار على كل عوالم الغناء والسمم والنقص والتكذب والفسوف وضيق الأفق. قصاص الأثر هو عقيدة للغرور للإنتسان وللإنجاز وللخبر، وهو استمرارية لتعناها، ونسعى إليها، وينونها محل الشوق والفرح والضياع ويحيط للقاء بكل شيء. قصاص الأثر هو رمز قومي عروسي إسلامي، ودعوة إلى توحيد الأمة والمحافظة على عرقها الإيجابي الخير ومحاربة من الضعاف.

من الشخصيات الأخرى اللاحقة للغرور في هذه الرواية شخصية الحضرمي (أو الحضرموني)، دليل التافة التي خرج أحمد بن عبدالله معها من القاهرة، هذا الذي (أي الحضرمي) تحول عبر العالم، وأثنى العلم بالهجوم والواقعية، كان قادراً على تصديق الاتجاه بالحق، إذا تعلق إلى السماء من أي موضع، متحرك أو ثابت، يترك الموقع حتى لو امتد للنساء بالهجوم القاتل، يعرف حركة الظلال في النهار للماثل والخلاء الغرب، وبالتالي تحديد الوقت بدقة، (ص ٣٥).

يعرف الحضرمي مواعيد هبوب الرياح ومواعيد صمتها، الموانع الخطرة في الجبال والضاغطات وحركات النجوم، يعرف علامات «الصحاب» العظم والقيوم المحقة، والبدوي الصائفة التي يعقبها قتل (ص ٣٨)، يعرف أنواع الرياح واتجاهاتها ومساراتها، واتجاهات القبلة باختلاف الأمكنة، يعرف علامات الجهد وعلامات الضعوبة، ويعرف شمار الجهات الأربع ومواعيد ظفانها، يعرف الجزر القشرية ويقسم الجبال والضاغطات، يعرف علامات الزلازل والبراكين وأنواع الزواحف والضواير والنباتات، يعرف كل شيء عن البحار والبحر والجور، يعرف البلدان ويعرف أسماء البشر وألقابهم وسلالاتهم، وهو دائماً جامد الملامح متحجم للحضرة لكنه كلي القدرة والمعرفة وكأنه الصورة المرآوية الصحراوية لصورة قصاص الأثر اللقمة في الراحة، لكنها على كل حال، ليست صورة على الدرجة لنفسها من الغرور، وصمت الحضرمي كثيراً «لكن صمته هذا لم يكن صمماً أو انغلاقاً، إنه يصغي إلى مسارات الرياح، أو بوارد عاصفة مقبلة لم تلح نثرها بعد، أو سحب مطيرة، مرودة، لم تبد، أو يصغي إلى درجات في باطن الأرض الصميمة، أحياناً يركع فجأة كالصلي، بلصق لحنه بالأرض، ويمتلح ليقرر في جسم هذا صلصلة» (ص ٤١).

قصاص الأثر إذن هو رمز لتجاوز الممكن والمحدود إلى آفاق المستحيل والكلبي، هو رمز أكثر يجرح المعجزات ويأني بالعجائب ويحيط بالكلبي، ويتجاوز كل

مظاهر النقص والقصور في المراسم •
والقدرات البشرية، هو رمز للمعرفة وللطمح
التكامل الكلي للشركس لخدمة الآخرين.

إضافة إلى شخص «قصاص الأثر
والمعصرى»، تتركز هذه الرواية بالعديد من
الشخصيات المؤثرة للاهتمام. منها على سبيل
المثال لا الحصر شخصية للتبسي المولع
بالشاه وشخصية «القيم» وشخصية «أحمد ابن
عبدالله» بطل هذه الرواية وشخصية «جمال
ابن عبدالله» مدون سيرته وعديد من النساء
الأسطورية الراميات إلى الخصومة والتجود
والامتلاء بالخير والبركة، هناك أيضا رجال
يحولون إلى نساء، ونساء يتحولن إلى رجال،
رجال يرضون أولادهم بعد موت أمهاتهم،
ونساء أشد صلابة من الرجال، هناك رجال
يتزوجون الطيور أو الأسماك، ونساء كالألثة
من نسل الطيور، ملوك وشعوب، مسيطرون
وأنباس، عوالم من الخلق لا يحصر لها،
ولآزمان بعدها، أو مكان معها، موجات
رءاء موجات، وأحلام رءاء أحلام، وعوالم
يجمعها عوالم، ورؤى تماثلها رؤى، ومن كل
ذلك تتشكل أساطير هذه الرواية، وتبدى
معتقداتها، ويكون حالها.

(٧) طيور ونباتات وحيوانات:

يوجد في هذه الرواية ما يشبه وحدة
الوجود بين الإنسان والطيور والنباتات
والحيوانات، إضافة إلى عناصر الطبيعة
الأخرى.

تتمحور الطيور في هذه الرواية على
أشكال متخامدة وتسامم بدورها في تشكيل
النشأة الخاص بهمالها. تتمحور في هذه
الرواية طيور الهمد، والسمان، والليل، والظا
والقمري والهز والأخضر والأهوق والأزرق
والزاهب، وأبو ديدار وغيرها من الطيور
المعروفة أو غير المعروفة، وبمعناها يقيم
علاقات مع البشر أو يقيم البشر علاقات
معه. فوالد «التبسي» أمر القافلة التي خرج
معه «أحمد بن عبدالله» مثال «أنفرد بطل نادر
أخذ أباً عن جد، اعتبر الحجة والمرجع فيه،
وقول إنه لا يوجد مليل له في ديار الإسلام،
وتردد أن ثمة شخصاً واحداً ليس غير علم

بعض ما عنده، لكنه مقيم في بلاد الإفرنج،
بجزيرة قبرص، كان الولد الكريم عالماً
بالطيور المهاجرة، التي يبدأ قدومها إلى بر
مصر مع حلول الخريف، أرض الجزيرة أول
ما تلامس هذه الطيور بعد رحلة شاسعة
المدى عبر البراري والبحار، كان يمكنه
تحديد اللحظة التي سيحط فيها أول الطيور،
الأسراب تتقدمها فرادى، لم يغب توقعه قط،
يعرف مواعيد كل منها» (ص ٢٦).

لم يكن والد «التبسي» يحرف أنواع
الطيور ومواسم قدومها ورحيلها فقط، بل
كان يعرف حالاتها المزاجية والانفعالية،
ونظام حياتها، وتشكيلات طيراتها، وطبقات
أصواتها وأغانيها، ومن بين هذه الطيور نطق
بطائر خباس عندما يحين زمان وصوله
تدب في أوصاله الصورية والفرح، وطيور
صغيرة للحم زرقاء الزيث جميلة المنظر،
تستخدم في تحمين العلاقات بين الدول،
لكنها صرت إذا وضعت في قفس، أو إذا لم
تستطع الطيران في خط مستقيم، وكأنه طائر
الحرية الذي لا يقبل التقييد أو الضيعة أو
المساومة. كان والد «التبسي» عارفاً بمنطق
الطيور وأقلامه وكأنه «فرد الدين الفطار»
أو كنهه النبي سليمان، لكن أغرب ما ترد
عنه هو زواجه من الطيور ذات الملامح
الآدمية وهو «كلام صبيب» لم ينفه الواحد
ولم يؤكده، وقد جلبت عليه هذه المعرفة
وهذه المكايات غضب الولد وأجهر على
مفارقة «تبسي» التي لم يخرج منها قط
(ص ٣١) ثم إن هذا الأب قد حزن بعد ذلك،
ومات فجأة، فوق سطح البيت، وبعد ذلك
ترفتت الطيور عن الحط في الجزيرة بعد
ترفتل، ثم منات الجزيرة على من فيها
قربوا عنها على أمل أن يلتقوا مرة أخرى
بعد سبع سنوات.

الطيور هي رمز الحرية والحركة الطليقة
وللانتلاق في الزمان والمكان وهي ترتبط
بالشمس والنصول والحياة والصوت والخلود
والطموح والإبداع، وهي أيضاً رمز الروح،
ففي بعض الأساطير والرسوم القروسطية
تشاهد الطيور (لكا) التي ترمز إلى الروح
وهي تخرج من أسواء الفتوى (Cooper،
1978).

عندما يصل «أحمد بن عبدالله» إلى الإقليم
يصله قيم الإقليم عن أن «بداء» من مصر
جاء إلى الإقليم وبني ما لا يمكن رؤيته في
أي مكان آخر، وعدد وصوله إلى الإقليم
«تلقاه أسراب من طيور انقضا والسائير
البحري نادرة الوجود، والنقاد، والهدد،
والهزاز وأنواع شتى يستحيل اجتماعها في
وقت واحد، فما البال عندما تتقارب في
سرب؟ يتبادل بعضها الحط على كتفه،
والالتصاق بوجهه، والهمس في أذنيه،
وتنقبة شعره مما علق به من شراب الطريق،
(ص ١٥٤) كانت هذه الطيور وكأنها تلتقي
به تكريماً لتكرس والده «المصري» حافظ
الطيور الذي أقام له القوم في الإقليم ضريحاً
رمزياً اصتراف به الزكريا له. إنها فكرة الود
الأبدى والتكرار، والتكرار الدائري، والتساوي
والعمل، والخلود، وكلها مكونات مميزة لهذا
العالم الأسطوري.

تتمحور الطيور بتشكيلاتها وألوانها في
مواضع عديدة من «هاتف الصبيب» وتسامم
مع غيرها من المعتقدات في بناء الأسطورية
الخاصة بعالم هذه الرواية.

إضافة إلى الطيور فيلنا نرى في هذه
الرواية عدداً من النباتات والأشجار والزهور،
نرى زهر «البسان» السحري، الذي اغتفى
من للعالم كله «ولم يعد باقياً منه إلا الشئ
عشرة شجرة يتم استخلاص زيوتها في ليلة
اكتمال القمر، ويخص بذلك خمس فتيات
عذرات لم يسمسن رجل، ولم يتكشفن قط
على تكسر، ولو جرى عكس ذلك تجف
الشجرة وتذبل ويستحيل استعادتها للحضرة،
(ص ٢٤). زيت البسان شمين نادر يحفظ
في خزائن السلطان ويهدى منه ملوك
الأرض ويطلب ودهم، زهر البسان يطول
العمر، ويوجد النقى، ويرتبط بالطقوس
والنبوءات والأحلام والخلود.

إضافة إلى زهر البسان الموجودة في
جزيرة «تبسي» هنالك أيضاً تلك الشجرة
الهائلة الموجودة في مدينة «بتيق» وهي شجرة
«قدسية» نادرة، هائلة الأغصان، غليظة
الجذع جداً، لا بد من أربعين رجلاً مقروء
الأبدى، متشابكي الأصابع، يمكن الإحاطة

بها دائرياً، ثمارها مختلفة، كل غصن يظهر نوعاً، منها ما يشبه السمسم، وآخر في حجم البليخ، ثمة حبات صفار في حجم اللوز، إذا تناول الإنسان واحدة صباح كل يوم على الزبيب لمدة عامين قفلاً يمرض أبداً (ص ٣٤).

شجرة مدنية، بفتح، تحمل الماعز تحمل بالذكور والمسافر يسود إلى وطنه وأهله، وثمارها شافقة لا ترى، ومن ثم فهي شجرة أقرب إلى عالم العلم منها إلى عالم التواقع، مثلها في ذلك مثل زهر البشاش.

تحتصر في الرواية أشجار النخيل والتمين والزيثون والتوت والتين والكتان والبنناع، القنب الهندي، والريحان الفارسي، وشقائق النعمان وغيرها من الزهور والنباتات والأشجار، تحتصر في صفاتها الغريبة، وخصائصها الفريدة، ورموزها المحببة، وعوائلها التي تتجاوز ما عرفه العالم من صفات وخصائص ورموز للنباتات والأشجار وللزهور.

تذكر هذه الرواية بالحيوانات أيضاً، منها على سبيل المثال لا الحصر الجمال والفيلة، وذلك الحيوان الغريب الذي هو وسط بين الجمال والحصان (ص ٢٦٧) وتذكر بالأسماك كما يرد ذكر الزراف والحيوانات الأليفة والمتوحشة، والبشر الذين يشبهون الحيوانات والحيوانات التي تشبه البشر. وفي القصر - في المملكة - كانت هناك الأسود والفهود والذئبة والزراف والغزلان والأفيال، وكل هذه الكائنات تساهم، مع ما سبق ذكره من البشر والطيور والنباتات، في تكوين المفردات الأسطورية الخاصة المميزة لعالم هذه الرواية.

جغرافيا الوهم

لا يتحرك البشر والحيوانات والطيور والزواحف، ولا توجد النباتات والكتلانات الأسطورية المختلفة في هائل الغيب في الفراغ، بل يوجد في أماكن مختلفة هي أقرب إلى ما يسميه ميكلوفيتسكي زينة بجغرافيا الوهم،.. في هذه الرواية نجد القاهرة وجيزة وتلوي، والصحراء والقطاط

والرواحلة والمدن الملحقة وعين عذاري، والمملكة أو الإقليم وجيزة، تلوي، والقطي واليهود والتصور والسقامي وغيرها من الأماكن ذات الصلاحيات الخاصة لكنها الموضوعة في الوقت نفسه على حدود المكان وعند أطراف الزمان.

نصوص جغرافيا الوهم هي مجموعة من الكتابات التي يطبق عليها - كما يشير حميتي زينة - معيار أو أكثر من المعايير التالية:

- (١) احتواء النص على موضع لا وجود له أصلاً.
- (٢) احتواء النص على رؤية وهمية لموضع موجود فعلاً.

(٣) احتواء النص على أحداث وهمية في موضع موجود فعلاً (زينة، ص ١٤).

وبالطبع ليس هناك ما يمنع أن نصنف إلى ما سبق عنصر رابعاً من عناصر جغرافيا الوهم وهو أن يعطى النص على رؤية وهمية لموضع لا وجود له أصلاً. على كل حال، فإن مقارنة نص «هائل الغيب» تكشف لنا عن وجود رؤية وهمية لأماكن غير موجودة (للرواحلة والإقليم أو المملكة مثلاً) أو رؤية وهمية لأماكن كانت موجودة ولم تعد موجودة (جزيرة تلوي مثلاً) أكثر مما تكشف لنا عن احتواء النص على رؤية وهمية لأماكن موجودة فعلاً (القاهرة وملاذ الغرب أو المغرب مثلاً) فالأماكن الموجودة أو التي تكاد تكون موجودة يرأها الكتائب من خلال عين هي أقرب ما تكون إلى العين الراضية المتحركة للرأسدة المنعقة، بينما الأماكن غير الموجودة أو التي كانت موجودة يرأها الكتائب من خلال عين الوهم وعين الغيال وعين للتصور. ومن الامتزاج بين هاتين العينين: عين الواقع وعين الوهم أو الغيال، ينشأ عالم هذه الرواية ويتشكل.

جغرافيا الوهم «العربية» تتميز كما يشير حميتي زينة بنظرة الأماكن الزمنية المتعلقة بالفناء المتدنية (ص ١١). قبل أن يصل أحمد ابن عبد الله، إلى الرواحلة كان قد عرف رؤى قصصاً كثيرة عن عالم وديره الكبير في حياة الناس: عرف قصصاً كثيرة عن البحر

هذا الهم تنتظره الأراضي العطشى الشبية، لكنه أغلق أبواباً كانت عامرة، عندما ينتقب قارب صغير ويحمل عائلة بكاملها، وما يأخذ للهرل لا يده (ص ٣٦) ومن خلال المعصومي عرف علامته «الجذب والنماء» وغور مياه الأرض وكيفية الاستدلال على شحها أو غزارتها، (ص ٣٨) كذلك فإن الحصري، دله على علامات السحاب المطر، والفيوم المختلفة، والبرق الصادقة التي يعقبها مطر (ص ٣٨)، من أعجب ما رآه أحمد بن عبد الله، في رحلته تلك العين للمدينة الباردة التي تجاوزها عين ماء أخرى حمة ساخنة، وأيضاً تلك العكاكع من الرجل الذي جاء هارباً من الرادي وطلب منه أهالي الرواحل ألا يستحم في العين العارة ثم أصبح تجرأ مرة واستحم فيها فمات ثم أصبح لاختفاؤه مرتبطاً بالجن لدى نساء الرواحلة وأيضاً حكاية الرجل الذي توفت زوجته في الصحراء وترك له وليداً صغيراً فأرسل الله للحبيب الصافي إلى صدره فأرضع ابنه، وحكايات وأحداث كثيرة ترتبط بالهائم في حالات تغلق وانهماره أو في حالات جفافه ونضوبه، وهكذا فإن هذه الرواية هي ذات رؤية مائية تنعكس ما بين الماء والصحراء أو بين الخضرة والجفاف.

في الرواحلة أربطت عين عذاري، بالحب والويلاد والكاثر والاستمرار، ويجرأها قابل جمال بن عبد الله، امرأته، وعلى ضفافها حملت ابنه الذي لم يره. البداية والنهاية مرتبطتان بعذاري، على ضفتيها يتم العرض، فإنها ملقت للشرارة وأتقنت الجمرة، وبدأ وقوف كل منهما على خدبا الآخر، هذا قرب لئام أصل كل هي ومنشأ الرواحلة، (ص ٩٥).

الهام هو مصدر كل إمكانيات الوجود، وهو السائل المرتبط بكل أشكال التحقق كما كان «أفلاطون»، يقول. وهو يرتبط رمزياً بالأم العظيمة أو الأم الخالدة، رمز الكنية والاكتمال والصورة الأولية الخاصة بالحيوة عند بونج، وهي صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه الذات وهي كذلك صورة ترتبط بالتوالد والكاثر والحب، لكنها

ترتبط أيضا بالسموت والدمار، فمن الماء يمكن أن تخرج أيضا الحرارة والبرق والكهرباء. يرتبط الماء في جوهره إبن بالصفاة والخسوة والتجند والندف والمشمع الرعى ولتأريعى، لظواهر (سطح الماء) والنباطان (أصماقه) والانتعاش في الماء قد يرمز إلى البحث عن سر الحياة أو الوجود وإلى ما يحيط بهذا الوجود من أسرار غامضة.

في مقابل الراحة «وعين عتارى، هناك الفسباط الذى هو عالم ضامض حلمى سمى بذكره بالصوت أكثر مما يذكره بالصورة، فكان أقرب إلى الحكمة للمركبة التي لا تتكأ أبداً عن الحركة وعن الاستعداد لحروب والغزوات لاتحدث، وعلى الرغم من وقوع الفسباط ضمن دائرة الجسد بالنسبة لأهالي الواحة فإنهم يتحاشون ذكره أو للنظر إليه، وهو موجود بداخلهم أكثر مما هو موجود بخارجهم، هو يشبه ذلك العدو الرومى الذى تخيله، بوترائى، في روايته الشهيرة «صحراء الدمار». بالتدريج أصبح الفسباط جزءاً أساسياً من حياة سكان الواحة «أى تغيير فيه يمكن بالخوف أو الدقيق أو للدمشة أو الهلع» (ص ٨٩)، مواضع طعام سكان الفسباط أصبحت معروفة بالنسبة لسكان الواحة، ورتب سكان الواحة مواضع طعامهم بما يتفق مع مواضع طعام جنود الفسباط، كل ما يحدث في الفسباط من حركة أو ما يصدر عنه من صوت أو منوه كان ينعكس بشكل أو بآخر في سلوك وأفكار ومشاعر سكان الواحة، هو مكان ارتبط بالخوف والجهول والغموض وغيور المدرك والمشارك على النضامة، ومن ثم فهو أقرب إلى عالم اليوم منه إلى عالم الواقع، إلى عالم العلم منه إلى عالم الإدراك أو الشعابة.

يتصل بجغرافيا الزعم بدرجة كبيرة تلك المدينة المعلقة التي شيدها أبناء السمرى «ابن حافظ الطيرى إذ شيد مدينة جملة، صغيرة، معلقة في الفراغ، وفي الوقت عينه فوق الأرض، والبحر، في كل الجهات، مدينة فريدة لا مثيل لها، تهود لكل شخص في أى وقت، سواء كان في الصحراء المقفرة، أو البقاع المأهولة، في البحار

والأنهار، في أى مكان، أى جهة، أينما وليت الوجهة يمكن استحضارها ثم دخولها والإقامة. لكن.. هذا غير متاح لأي شخص، إنما لابد من توافر درجة معينة من السرعة والإتمام بأجاسد الطيور.. ابن العلم المجرى ولكن المقصود هو الإحساس بها وإدراكه كإمضاء (ص ١٥٦). هذه مدينة أقرب إلى العلم والأسطورة «إلى عالم المتخسفة وعبقرة الخيال، هي مدينة تكاد تكون موجودة داخل الإنسان، أكثر من كونها موجودة خارجه» هي مدينة العلم والضمم التكى، المدينة التي سافرت إليها طيور فريد الدين العطار والحكام، مدينة الله التي سعى إليها أغلب المتخوفة.

نمت أحداث كثيرة في هذه الرواية في الصحراء، بل إن كثير من الأماكن التي تكرر بها الرواية هي أماكن صحراوية في السقام الأول، ومن هذه الأماكن على سبيل المثال لا الحصر: الواحة، الفسباط، الإقليم، الصحراء هي المكان الذى يتم من خلاله الرحيل، لكنها أيضا مكان الاكتمال والبهرة. هي المكان المقابل أو التقيض للماء، هي مكان لصراع للحياة والسموت، هي مكان يحدث فيه أحيانا الاتحاد بين العزلة والقوة والخسوة الجسدية وبين الفساد الأخلاقي، لكنه مكان يحدث فيه أيضا لتطهر والوحى، للصحراء ترتبط بالتراب والرمال والسموت، هذا الموت قد يكون موتاً مغرباً أكثر منه موتاً مادياً، قد يكون موتاً لطيفاً للشهوات ومن ثم حضوراً للوحى، موتاً للجهل، ومن ثم حضوراً للعلم والشفرة، موتاً للانفعال بالصفائر ومن ثم مزيداً من الاهتمام بالفضائيا الكلية، موتاً للانفعال بالذات والتبعاً للاهتمام بالآخر، بالجموع.

نعتقد أن رحلة «أحمد بن عبدالله» من القاهرة، عبر للصحراء، مروراً بالواحة والفسباط والإقليم، وحتى بلاد الغرب أو المغرب، كانت رحلة لاكتشاف الذات، رحلة ترمز إلى عبوره لبحر الحياة، وتطبه على الصعوبات والمشكلات التي كانت تعوق اكتماله وتضع فهمه الكلى للوجود وللحياة، رحلة عبر فيها من النقص إلى الاكتمال،

ومن الجهل إلى المعرفة، ومن ثم تحولت هذه الذات إلى ذات تتحرك في فضاء الحرية بعد أن كانت ذات متخفية في إطار الضرورة: لقد عرف «أحمد بن عبدالله» ومن خلاله عرف «جمال النبطاني»، ومن خلاله عرفنا الفرق والحواجز الموضوعية بين الشرق العربى والمغرب العربى هي فرق مصطنعة وهابية، وأن الوحدة العربية هي الحل المثالى والضرورى لكل ما يعانيه العرب الآن من مشكلات وانتهابات وتغلف، لقد عرفوا وعرفنا أن تاريخنا وجغرافيتنا تخران بحديث من البدائع والجواهر، وأن كل ما نحتاجه هو أن نرفع الغطاء ونكشف الستار عن هذا الدر السكونى في تراثنا الذى يمكن أن يغيب إذا تفانينا عنه أو نسياه، وهذا العمل الأدبى بمثابة «الهاتف» الذى يبهنا ويوجهنا نحو الكشف عن هذه الكثور وإبرازها قبل أن تصطب في أصابع «الصفب» ومن ثم فهو بقدر ما يؤكد وحدة الوجود بمعناها الصوفى، فهو يشير أيضاً، وبطريقة فنية، إلى وحدة سكان هذه المنطقة من العالم، أو إلى ضرورة هذه الوحدة رغم كل شيء.

أرقام سحرية:

تلعب الأرقام فى هذه الرواية دور التمويه فى العظم، أو البعد السحرى الذى تتحرك من خلاله وحول الأحداث. ومن بين الأرقام الكثيرة التي تكرر بها الرواية سنكتفى بالحديث عن الرقم (٧) والرقم (٤٠).

يحتضن الرقم (٧) فى هذه الرواية فى مواضع عديدة، فهو يشير في بداية الرواية إلى الأخوة السبعة الذين بدأ سفينة عظيمة ثم اختفوا وصار غيابهم مثلاً كما أن «أحمد ابن عبدالله» عندما يصل إلى بلاد المغرب كان يحمل معه سبعة كتب عتيقة، كما أنه بعد أن وصل ظل مستمسكاً مع الشيخ الأكبر، لمدة «سبعة أيام»، والأخوة سكان جزيرة «تونس» عندما ضاقت عليهم الجزيرة خرجوا منها وانفكروا على أن يلتقوا فيها بعد سبع سنوات. وكان الضمير سرتى يرتدى خاتماً يرقم بأحجار الكافلة فكان «لا يقترب منها عترب مسافة أميال سبعة من التواهى

كافة، (ص ٤٢) - وسكان الواحة، لم يستقبلوا ضيفاً منذ سبعة أجيال، (ص ٥٩) وذلك قبل أن يصل إليهم «أحمد بن عبدالله»، والتقاليد التي توارثها القوم في الواحة، لم يطبقوها منذ سبعة أجيال، منذ نزول آخر غريب على الواحة (ص ٦٢) ولا يتأخر مولاد أى طفل بعد وفاة أحد سكان الواحة أكثر من أسبوع، والمظلة الجميلة التي ماتت في الواحة وأطلق عليها وألدها اسم «أبنة الموت»، ماتت وهي في الخامسة من عمرها، ومجلس كبير الواحة يصطريه سبعة من غلاة القوم، (ص ٨٠) وبعد الشهر السابع من حمل زوجته يحييه للذماء لأحمد بن عبدالله، بأن يرحل، وجمال ابن عبدالله، يضامع المرأة الهندية، سبع مرات، وكان في استقبال أحمد بن عبدالله، عند وصوله إلى المملكة سبعة رجال وسبع نساء. وكان الإقليم «بحوى» سبع مقاطعات، وسبعين مدينة، وسبعمائة محلة، وثمانى وأهسات (ص ١٣٢) كما أنه وصل إلى عاصمة الإقليم بعد أسبوع، ومركز المدينة يسمى «ميدان البراري السبعة»، (ص ٢٠٥) وكان من يسمح لهم بركوب هودج الأمانى مع «أحمد بن عبدالله» بعد أن تولى حكم المملكة، يرشهم الخدم بالخطير السبعة الشافعية، (ص ٢٦) وكانت في القصر غرفة تسمى «البراري السبع»، (ص ٢٣٤). وسبعة من أركان الدولة ولدوا إلثا ثم تعولوا إلى ذكور. وهناك في القصر درجات سبع مزينة إلى الشرفة الدائرية حيث لا يسمح بالوقوف إلا للحاكم المطلق. وهكذا فإننا نجد أن هذا الرقم يتكرر كثيراً، وما ذكرناه هو بعض تكرارات هذا الرقم في الرواية وليس كلها، فما مغزى هذا الرقم؟

رمزياً وميدولوجياً يتكرر هذا الرقم في أساطير صعيد من للشعوب وكان العرب يسمون قديماً «بالسباعيين» كذلك يشير هذا الرقم إلى أيام الأسبوع السبع وإلى السموات السبع، والأراضى السبعة، وحالات القمر السبع وألوان الحطوف، والعلم للموسيقى السباعى، ولتكرارات السبع للقرآن الكريم ومراميل التصوف السبع، المزمدة في التذوير والإشراق، وهي المراحل التي كانت رموزاً شائعة في الفكر العرفاني والفنوصى

والكوميالى القديم، وهو رقم يشير أيضاً إلى فكرة الأكمة السبعة في التراث الإسماعيلي الشيعى، وإلى الخزرات السبع التي كان على الصراف أن يخطرها بنفسه حتى يصل إلى هدفه، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعد الخطوة السابعة، وتحدث أبولصير السراج في كتابه «الصح» عن المقامات السبع (التوبة - الورع - الزهد - التام - الفقر - الصبر على الشكارة - والبلايا - التوكل - الرضا) ويشير هذا الرقم أيضاً إلى الأودية السبعة التي تسلكها الطيور في طريقها إلى «الصيرج»، حتى تصل إلى حضنته وتبعد به في رعدة شهوية، وهي أودية السحاب/ المفق/ المعرفة/ الاستغناء/ للوحيد/ المحيرة/ ثم الفقر والغناء وذلك لدى فريد الدين العطار في «مملوك الطيور».

إنه رمز الاكتمال والدائرة المكتملة والإنجاز والمبادرة والتطهر والحكمة، وهو أيضاً رمز للحركة عبر الزمان والمكان وصبراً إلى المطلق والكلية، إلى الأمن والاستقرار والزراعة وحسن الساء، وهو ما سعى نحوه «أحمد بن عبدالله»، وإليه ارتحل. أما الرقم (٤٠) فهو رقم يرتبط بالأربعين يوماً التي يلغى أن تضمنها المرأة بعد الولادة حتى يمكن لزوجها أن يحصل بها، ويرتبط أيضاً بطقوس جنازية احتفالية خاصة بشعائر مرور أربعين يوماً على وفاة أحد الأشخاص. وهو رقم يرتبط أيضاً بسن الأربعين، عمر النضج والنبرة، هو رقم يرتبط في الأساطير بالمواصف والفيضانات وفي الأساطير المصرية القديمة كلكت فترة موت وغياب «أوزيريس» هي فترة صوم مقدارها أربعين يوماً. وظل، موسمى، عليه السلام فوق الجبل أربعين يوماً حتى سمع صوت الله.

استغرقت رحلة «أحمد بن عبدالله» مع القافلة أربعين يوماً وقد قال عنها إنه «ما من مرحلة اكتفت فيها غريته منذ خروجه مثل تلك الأيام الأربعين، إذ يستميدجها يخشى، كان مجرد احتمال عيونها بالخيال وما يخونه» (ص ٤٦). كذلك فإنه عندما يصل إلى المملكة يظل في عزلة لمدة أربعين يوماً

بعدها يبدأ في ممارسة مهامه كحاكم المملكة. وأيضاً فإن «أحمد بن عبدالله» يسعى في نهاية الرواية وحيداً لمدة أربعين يوماً، منقطعاً عن الخلق تماماً، بدأ ظهور نخل، أشكال غريبة من الصبار، تقور لون الرمال من سفرة إلى حمرة، أي أن أنه على وشك بلوغ علاقة فارقة خاصة عندما رأى طيوراً مضمومة، (ص ٢٨٨).

يصدر الرقمان «سبعة» و«أربعين» كرقمين يرمزان إلى الحياة وإلى الموت، إلى الحركة وإلى السكون، إلى الفتحة وإلى الألم، إلى الشباب وإلى الشيخوخة، إلى العلم وإلى الواقع، ومن استزلهما يشكك عالم زاخر بالذلات والاحتمالات.

«بارودي» صناعة الزعيم:

البارودي parody مصطلح نقدي يشير «المحاكاة التهجوية لصن أدبي أو أثر في أو سمات مميزة لشخصية معروفة، بحيث تراعى خصائص الأسلوب الأصلي أو سمات هذه الشخصية، ويكون ذلك بقصد الإضحاك، لا لما فيه من تهكم أو سخرية، وإنما لإبراز ما فيه من تقليد، وهكذا فإن هذا المصطلح قد يشير إلى المحاكاة التهجوية لصن أدبي كان أفند أسلوب «شكسبيوس» أوشخصية دون كوشوت من خلال العبالة في إظهار خصائصهما بفرض الوصول عن دلالة أكبر من موقف الإضحاك الناتج عن المحاكاة، أو أن تقوم بمحاكاة تهكمية لشخصية واقعية لابهف السخرية منها في التقام الأول بل بهدف انتقاد موقف مضاد منها، ومن كل ما مثله من تصرفات وأفعال. وقد كان جمال الفيضاني، هذا كما أشار «صلاح فضل» يعتمد على المرجعية التاريخية القريبة في وصف إجراءات تحويل الشخص الحاكم إلى أساطير مثله.

كما ذكرنا فإن كاتب هذه الرواية ما هو مشغول بجغرافيا الزعم بقدر ما هو مشغول بتاريخ الرواية، ويتجلى انشغاله هذا بتاريخ الواقع على أبرز وجه في تلك الفصول التي تدور في المملكة بعد وصول «أحمد ابن عبدالله» إليها، فهذا الإنسان الذي لا ليرطه

أية صلة عضوية أو وطنية بسلطان المملكة
يستقبل استقبالاً أسطورياً، ويتم تصميمه
زعيماً، ويفصل الكاتب كثيراً في تصوير
ملوكين تكوين الزعيم وصداقته، وفي ملوكين
تنجح في النهاية في جملة أقرب إلى الزعماء
القمييين (أو الكارزميين) اللذين على شاكلة
«نابليون و« هتلر و« موسوليني، وهم
زعماء بقدر ما أحاطت شخصياتهم من صدر
وغرور وجاذبية بقدر ما أحاطت بهائيم
من مأساوية وفشل والهزائم، وهكذا فإننا نجد
هذا الزعيم المصنوع وهرب من ملكه أثناء
انشغالها الكبير بالاستعداد للحرب وملاقاة
الأعداء تحت وطأة هائل باهلي يدهر دوماً
للرحيل.

أصبحت إشاراته محسوسة، وكلامه بقدر،
وجرأته مبهرجية، وإستقامته مصنوعة
بعمالية جراحية بحيث يظل مبتصماً طيلة
الوقت، «استقامة فريدة، تميز رأس البراري،
ابن الشمس، صاحب الفلحة، عن سائر
الخلق، سطره الدائم يكسف العين الجراح
يهدئ الخسائر إذا اضطربت، بلح الشكليات
إذا تمردت، يثير الأس والطمأنينة، بعد
ظهورها، واستباقيها، يبدأ للراسمين عملهم،
(ص ١٦٣) وأيضاً «حركة دماغى أبداً، لا
أنتفت إلا بقدر، ولا أكثر من التطلع فرقى أو
حتى تصنى، ومستمم الأمر إلى الأمام،
وبنتاه نقطة محددة، حتى قول إن أمتى
الرجال قلباً وأثرتهم فؤاداً لا يكثر على
مراجعة عيني إلا لميحات، بعدما لا بد أن
يطرق، (ص ١٦٦).

من خلال التركيز على الصوت والظفرة
والحركة والابصامة وإشارات الأيدي وأفعال
التحية، ومن خلال ملوكين الهياكل والآقوال
لما تفرق للزعماء وهتاف الجماهير، وأجهزة
أصده، والموسيقى الحساسة، والأغاني
الحساسة وديوان الرئاسة، وغير ذلك من
الطرق تتم صناعة الزعيم وبعد أن كان
«أحمد بن عبدالله، يسخر في دخله ويكاد
يقهقه مما يحدث له، فإنه تدريجياً يقتصر
الدور ويصبح زعيماً نموذجياً من زعماء
العالم الثالث العسكريين الذين يجمعون على
شموعهم ويخولون حتى إلى غرف نوم

وعساياهم، ويهدرون طائقات بلادهم، ثم
يهربون عند أول تحد أو مواجهة خارجية،
إنها شخصيات ضعيفة الأنا والالتزام، ومن
ثم نبالغ في إظهار قوتها الخارجية، من
خلال ملوكين ومراسيم وقوانين واحتفالات
خارجية مرسومة بدقة مصنوعة بحداية.
وعندما يفرج الزعيم عما هو مرسوم له،
عندما يخرج على النص، تظهر طباعه
البدائية وينجلي جهله.

في الرواية إلفنة واضحة لكل ما هو ضد
حرية الإنسان، واستنكار واضح لعمليات
القمع والاستبداد والاستهانة بكرامة الشعوب
وفيها تذكير بحق الأقليات، وإذانة لعمليات
القمصن التي يقوم بها البصاصون اللذين
أدانهم القبطاني سابقاً في روايته للفظة
«الزنى بركبات». في الرواية تشخيص لحالة
الوعي الجمعي الذي يغيب أو يغيب أو يمسح
لقطة بتفخيبه، يفقد حقوقه، ويفقد مبررات
وجوده وانها رصد لهذا التاريخ المستمر من
الظلم والقمع والاستبداد في المشرق والمغرب
وفيها دعوة واضحة إلى الديمقراطية
والحرية. ومن خلال رصد الجانب السلبى
المظلم للمكان (الظلم والاستبداد والتخلف)
والدعوة إلى انبعاث الجانب الإيجابى
المتنير (العدل والحرية والديمقراطية).
وتشكل تاريخ المكان الذي رسدته هذه
الرواية والذي حملت به أوصافاً.

ملاحظات ختامية:

حاولنا في هذه الدراسة أن نرصد بعض
الملاحظات المميزة لرواية «جمال القبطاني،
هتاف السعيد» ونظن الجوانب التي أشرنا
إليها في هذه الدراسة تحتاج إلى مزيد من
البحث والدراسة كما أن هناك بعض الأبعاد
الأخرى التي مازالت تحتاج إلى الاستكشاف
والاستقصاء ونذكر منها:

(١) التناص والتحويلات:

فالشخصيات التي تختفى في بعض
مراضع الرواية تعاد للظهور في مواضع
أخرى، فمثلاً شخصية «قصاص الأثن» كلما
أخففت من مكان، أو من عصر، عادت

الظهور في مكان آخر، وفي عصر آخر، كما
أن والد «التيلىسى»، وإخوته الذين أخفوا
يعادون الظهور في أماكن أخرى تختلج
تكرامه، من يختفى في الشرق يظهر في
المغرب، ومن يغيب في المغرب يظهر في
الشرق، ويرى «جمال بن عبدالله» في «أحمد
ابن عبدالله» صورته الأخرى الغائبة، توم
روحته ومثال عقله ووجدانه (زمنه المصرى)
في مقابل زمنه المصرى).

وهكذا فإنه لا شيء يغنى، ولتضمن وحدة
الوجود الشرق والمغرب في اتحاد أبدى لا
يلخص رغم مظاهر الغياب الظاهرة، وفي
الرواية إيهام بأن هذه الذات الكلية المشطرة
متعددة الأشكال تحتاج إلى مزيد من الجهود
والبحث من أجل تجميع هذه الأجزاء المتفرقة
وتوحيدها مرة أخرى.

(٢) الأحلام والرؤى:

تلعب الأحلام والرؤى دوراً كبيراً في
تشكيل عوالم هذه الرواية ففى مثل هذه
اللمحات كان يجيء الهائفت «أرجله» وهى
لمحات أو «لميحات» وصلها الكاتب بأنها
«وصب تصديدها إذ تتحول الأفكار إلى صور
لا رابط بينها، تبدو متسقة في البداية لكنها
سرعان ما يفتت عقالها، تتضائل، تتحول
إلى مساحات معقدة، متصلة، تتخللها رؤى
تتلاشى مع البقطة، (ص ٤٩).

ويصف «أحمد بن عبدالله» تلك الليلة
القديمة التي جاءه فيها أول هائفت بأنها ليلة
أصابه فيها الأرق ثم جاءه الهائفت، عندما
بدأ غرض المسافة الفاصلة بين أفول البقطة
والإشغال في النوم، إذ تصبح الهائفات
وتتخلل الأوقات، تتوالى الصور البهيمية،
يمتزج الملون بالتوقيع بالأمل في الآتى،
باستئثار العزم وعقد الذبى، ويوزع ندم على
قنب مجهول يدر منه يوماً، (ص ١٣).

هكذا كان الهائفت يأتيه دوماً بين البقطة
والنوم، قبل الإشغال في النوم، أو بين النوم
والبقطة، بعد عبور مرحلة النوم، وعدد
مشارف مرحلة البقطة، جاءه الهائفت في
البداية في مطلع شبابه فارتحل ثم جاءه
عندما صادق «المنصرمى»، وتطم منه وكاد

يوجد معه فارنخل، ثم جاءه عندما أوشكت امرأته على الولادة في الولاة، ثم عندما كانت مملكتهم تستعد للحروب في المملكة، وفي كل مرة جاءه الهاتف فيها ما بين القنطرة والدم، كان يصحو ويرتل، ويترك شيئا عزيزاً عليه قريباً من قلبه. ترك القاهرة في المرة الأولى، وفي المرة الثانية ترك المحمري، وفي المرة الثالثة ترك زوجته وابنه، وفي المرة الرابعة ترك ملكه وسلطانه، وهكذا.

وفي الرواية مشاهد أحلام كثيرة وإشارات كثيرة لأحلام الطيور في الهواء، أو السباحة تحت الماء، إضافة إلى أحلام التفكير للطفولة والقاهرة ومقاهيها وشرارها، وكلها تضي برغبة صريحة استولت على عقل ووجدان أحمد بن عبدالله، ودفعت دوماً إلى تجاوز السمن ومقاربة السمتل.

(٣) اللاوعي الجمعي السلمي:

في فصل «المكافزة»، يصف أحمد ابن عبدالله، ما رآه من حالات اضطراب الوعي وفقدان الإرادة لدى هؤلاء الناس الذين انفصلوا عن العالم فجسوا وأكلون ويشربون ويساندون ويرقصون وينغمسون في الملذات وكلهم كانوا «أما يصكون أو يستندون أو ينعنون إلى جوارهم تلك المكافز الخشبية، مع أنهم صمحيو البنية، خطوطهم سليم» (ص ٢٧٣).

في هذا الصمت اكتسب الرجال لينة النساء، واكتسبت النساء خشونة الرجال، هو ليس تحولاً عضوياً كما كان الحال في المملكة، بل تحول بالفصل والفصل،

انعكست الأدوار وانقلبت المعايير، الرجال لم يعودوا يشعرون بأية نخوة أو شهامة أو غيرة على زوجاتهم أو بلذتهم أو أخسائهم، والشرطي أصبح هو المارق، والطبيب أصبح يقبل المريض بدلاً من أن يشفيه، وقام الحسوان بدور الإنسان، والإنسان بدور الحيوان، لم يعد هناك قانون، ولا ميثاق أخلاقي ولا ضوابط ولا محايير، ومن ثم يرحل أحمد بن عبدالله، سرياً عن هذا المكان، يرحل دون هاتف باطنى، يرحل اختياري في مقابل مرات رحيله الأخرى التي كانت كلها إجبارية وذلك لأنها كانت رحىلا عن أماكن يحبها أو أشخاص يشقهم.

(٤) علاقة الزمان بالمكان:

انتشل «الفيضان»، في هذه الرواية كثيراً بعلاقة الزمان بالمكان، ففي الرواية مقاطع عديدة تركز على رصد حالات اضطراب الوعي بالزمن وتأثير ذلك على مسار الأحداث وعلى انفعالات الشخصيات وأفكارها، هذا الوعي المضطرب أو المتغير بالزمن ينعكس بالضرورة على إدراك امره للمكان. يقول أحمد بن عبدالله، من رحيلي الطويل أيقنت أن الممارات والقط ليست ما تبدو، لكنها ما تمرى وتغنى أيضاً، ماجرى فيها عبر أزمنة ملتفة مولية، طابوة لكل شيء، صغر أو عظم، ليست القاهرة ما تلوح للصابر، أو القديم الغافل، إنما ما جرى لها وفيها، وعند الإنسان الفرد ربما لا يكتمل المكان إلا برحيله إلى موضع آخر فبري الأول على البعد، (ص ٢٥٧). ويقول جمال ابن عبدالله، الغناء الذي كان يدور رحبا نسبيا

أقلمه جريا قبل أن تدل بي السحنة التي أقدمتني، هذا الغناء ضاق على مدله، الغرفة الداخلية التي ولدت بها لم تعد تنى شيئا، أدخلها كثيراً فلا أنكر ذلك، وإنما خطر لي فكأنها بيت إلى شخص آخر، كأنني أمثال تاريخا قديما يفسى غيرة، مع غياب أحباب وتلاشي عادات تبدلت الجدران مع أنها لم تهدم وتفسدت الأبواب مع أنها لم تلغ، وقباعت أو قناتت الغرف مع أنها لم تتحول. لكن... ثمة ما يستعصى على الرصد. ما لا يمكن أن أصبر عنه بكلمات يؤكد أن المكان يتقل في ثباته وإن لمسه، يرحل عنه وترحل عنه وإن أقمت فيه عمره، (ص ٢٤٠).

إن المكان رغم ثباته الفارسي يتغير في داخل الإنسان بسبب مرور الوقت وبسبب خبرات المعاناة والألم، فعدما يختلف للزمن أو يضطرب أولا يكون كما نهوى، عندما لا يكون زمانا ليس كما نهوى ولتعلن يختلف مكانا ويضطرب ويضيق ويحاصر الوعي ويفقهه أيضاً، ومن ثم يلجأ الإنسان إلى الخيال لإيقاف اضطراب الزمان ولتحريره حدود المكان وقوسيعها، ومن ثم تظهر الأزمنة الدائرية التي تضارب أن تهرب من الغناء وتلاصق الفرد، وتظهر جغرافيا الوهم التي تضارب أن تضيق إلى المكان السجود الضيق لأسكن جديدة مائية بالأخيلة والتهويمات، لكنها أخيلة وتهويمات دالما ما تعود بنا إلى الواقع، بكل ما يشتمل عليه هذا الواقع من جغرافيا وكل ماسر عليه من تاريخ ■

ق... استوفيتي خلال متابعتي لرقائع ندوة «مكتاب» التي نظمها اتحاد كتّاب المغرب عام ١٩٨٣، استوفيتي البحث الذي قلمه «إلياس خوري» وبخاصة قدرته على التقاط الجوهر في الكتابة القصصية القصيرة، مما أثار لدى الرغبة في تتبع تقنيات النص وكيف مثله قصاصونا الأردنيون، وبخاصة حين يقول:

إن لغة القصة، هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي بأسره، العلاقة بين السرد والحوار، العلاقة بين السداسي والتعدد الحكائي، اللغات المختلفة في اللغة الواحدة، هذه هي الإشكالية التي حارلت القصة أن تحملها عبر اللجوء إلى لغتين: واحدة للسرد، وأخرى للحوار... أو عبر اللجوء إلى لغة مبسطة في المآلئين، أو عبر الإيغال في لغة مشعرة نحو الفواصل بين عناصر النص القصصي المختلفة، كما نحو الفواصل بين الكاتب والراوى والشخصية الرئيسية.

[دراسات في القصة القصيرة
ص ٥٤/١٩٨٩]

ومن هذا المنطلق موضوع هذه الدراسة بهدف التعرف على تقنيات النص في التجربة القصصية الأردنية منطلقاً من الأفرامات التالية:

- أن القصة نظام.
 - أن القصة بداية.
 - أن القصة قول لغوي أساس.
 - أن القصة تقنيات حيادية يوظفها القاص لتقديم خطابه - قوله، فتتخلى عن حياديتها وتصبح جزءاً من بداية النص.
 - أن القصة رؤية للمجتمع والحياة.
- ذلك أن القصة القصيرة، هي جسد أدبي مستقل بذاته عن فنون القول المختلفة، وأنها وإن تشابهت مع الرواية في كونها تقول حكائية - سرّاً - حدثاً، فإنها تفارقها وتميز

وأزمة الهوية



النقد العربي

الببلي السردية

عبد الله رضوان

عنها بجسدها الأدبي الخاص بها، إنها فن،
والفن كما يقول هارت:

«لا يعرف الضوضاء بالمعنى الإخباري
لكلمة، إنه نظام نقى وخالص، فليس هناك
وحدة ضالعة أبداً».

[التحليل البنوي للقصة القصيرة
١٩٨٦/٤٤/٤٣]

بل إن قراءة معمقة لتتاج أمد كبار
مؤسسي فن القصة القصيرة الحديث وهو
تشخوفوف، يؤكد أن تشخوفوف:

«ينظم قصصه للقصيرة اعتماداً على
مبنى حكاى مضبوط، وواضح، يعطيه حلاً
غير متوقع».

[تصوُّص الشكلانيين الروس/
١٩٨٢/١٣١]

وللوصول إلى تحقيق هذا المبنى الحكائي
المضبوط، لابد من استخدام تقنيات القصة
بعضها، أو معظمها، ذلك:

«أن التقديرة هي الوسيلة التي توجد في
متناول المبدع ليكشف عن لوائه الخاصة، أو
أنها الوسيلة التي يتوقف عليها للتأثير في
الجمهور».

[نظرية السرد/ ١٩٨٩/٣٨]

وأرد هذا أن أؤكد إلى أن هذه التقنيات
هي مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع لخلق
الشكل اللغوي الذي يريد، أي أنها بذاتها
حيادية لا قيمة اجتماعية- سياسية لها،
ولما تجيء قيمتها من كيفية توظيفها لحمل
خطاب المبدع، هببر حمل رعى رؤيته
الشخصيات التي يخلقها المبدع في قصصه،
كما أن حسن استخدامها، وإتقان التعامل معها
هو الذي يجعل من المبدع فناً، ذلك:

«إن الفنى ليس قول كل ما يخطر
على البال... كما أن الفن ليس مجرد
تقنيات تحرك زمن النص... ولا
مجرد استعارة هياكل بشرية نزرع
بها خطاباً، ولا مجرد تشكيل حوار
بهذا القطب، بل للفن أيضاً مبرق رؤيته
لهذه الشخصيات وهو لائها المختلفة».

[دراسات في القصة القصيرة
١٩٨٦/٤٨]

ولكن، ونظراً للتدور زوايا الرؤية لدى
مبدعي النص، ولتدور مهارتهم ووعيمهم في
توظيف تقنيات النص، ونظراً لأن بنية تقنية
هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو
بآخر، فإن تدوروا وإضما في أشكال هذه البنية
يظل أمراً مفروضاً منه، بل ومطلوباً دائماً،
بحثاً عن خصوصية كل مبدع وعن حرفيته،
وروعيه، وخصوصية تهرينه، بالدالتي بحثاً
عن قوله الثوري وقد تبين قصاً.

إن تقنيات النص على تدورها، بل وتعدد
صنغ استخدام كل تقنية منها، فإن محاربة
وضع خطاطة رابسة لأشكالها يبدو أمراً
مكثاً، هذه الخطاطة قد تشمل مثلاً:

- السرد، لشكاله، أزمانه، مستوياته.
- الحوار.
- الوصف.
- للدعوى.
- المونولوج.

- اللغة باعتبارها أداة النص - أداة
صياغة واستخدام التقنيات القصصية المختلفة.

ولكى أتمكن من متابعة تقنيات النص
في قصصنا الأردنية في مجال البنى
السردية، وهو موضوع هذه الدراسة، كان
أمامى أحد طريقتين:

« فإما أن أصنع التصور النظري أولاً،
كما ورد في تنظيرات النقاد، ومن ثم الانتقال
إلى تتبع ذلك ميدانياً في القصص الأردني،
وهذا هو الطريق الأسهل».

« وإما أن أتناول تطبيقاً هذه التقنيات
في تجلياتها المختلفة داخل القصة الأردنية،
وصولا إلى التعميمات، وهذا ما يتطلب جهداً
أكبر».

ولكني وحرصاً لدى على تعديد أساس
تنظري لفن القصة القصيرة فقد أكثر مزج
الطريقتين معاً، مطلقاً من المتابعة التطبيقية
مع ربطها بالأساس النظري للوصول إلى
التعميمات.

وليسر تحقيق ذلك، وبخاصة وأن لدينا
نتائجاً قصصياً ضخماً يجاوز مائة مجموعة
قصصية، فقد أكثرت الجهد إلى تقسيم
تاريخي قد يبدو في ظاهره جائراً، ولكني
رأيت محبراً عن تطور حركة القص في
مجال استخدام تقنيات القص المتعددة، وقد
اصطدمت هذا للتقسيم التاريخي مع وعبي
التكامل بتناخل النصوص القصصية بحيث لا
يخرج هذا التقسيم كدوراً في وضع مقاسل
مقتعة في سياق تطور- تجديد القص،
والتقسيم هو:

تقنيات القص لدى:

- الرواد الأوائل.
- للرواد الشباب.
- للشباب.
- الجيل الجديد.

وسوف يلاحظ الدارس المتعمق اهتماماً
زائداً برعاية تقنيات القص كما وردت في
المنتج القصصى النسوى الأرنى، وذلك في
محاربة مقصورة وراعية لإبراز هذا المنتج
الذي ساء زائداً تتعامل معه - حتى على
المستوى الأدبي - باعتباره تايماً، ولاحقاً
للمنتج الذكوري، ولأنه يحمل - على الأقل -
في أجزاء كبيرة منه رؤية وروحاً مغايرتين
للسائد في القصة الأردنية، وهو الذي يمثل
في بروز روح نسوية مغايرة، ومشاكلة للسائد
اجتماعي- أدبي، كما وسوف يلاحظ الدارس
تداخلاً في التصنيف التاريخي ابتداءً من
جيل الشباب، وذلك لبروز هذا التداخل
واضحا منذ نهاية السبعينيات.

تقنيات السرد - أشكاله -
زمنه - مستوياته

- الرواد الأوائل:

وقد اخترنا لذلك ثلاث مجموعات
هي:
- المجموعة القصصية الأردنية الأولى،
وهي مجموعة «أغاني الليل» لـ محمد
صبحي أبو غنيمه.

مجموعة «غالب هلسا» : «زئوج ويدو وفلاحيون» .

مجموعة «أبو مصطفى وقصص أخرى» : «أمين فارس ملخص» .

وقد يرى البعض أن في ذلك ظلماً لنجاح عدد من الرواد من مثل: محمود سيف الدين الإيراني، صهسي الشاهوري، حسني فريز، روكسن بن زائد العزيزي وغيرهم، فأقول: إن مجموعتي «أبو غنيم» و«هلسا» هما أكثر اقتراباً من فن القصة القصيرة من جهة، وإنما تميزان عن رؤية اجتماعية تقنية، تصل بعض الشارح الأردني ومهموه، كما أن مجموعة «أبو مصطفى» تمثل فصلاً ذات بنية متماكة، مما يجعلها أكثر أهمية من مجموعات «الإيراني» على أهمية «الإيراني» التاريخية في تأسيس فن القصة القصيرة في فلسطين والأردن.

أغاني الليل

لقد جاءت هذه المجموعة مفاجأة حقيقية في مجال تاريخ تطور القصة الأردنية. ذلك أنها صدرت عام ١٩٢٢، وقد ذلت بعبارة «مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية» وبالطبع فإن ما استوقفنا عندها هو الجانب التاريخي لتطور النص، ذلك أن تقنيات النص في الوطن العربي عموماً لم تكن قد أعطت تميزاً أو خصوصية. ولكن هذه المجموعة تظل نموذجاً مبكراً جداً على الاهتمام بالقصة القصيرة، ومن قصص هذه المجموعة «فخار قصة» : «باليل» :

«صوت سمعته أنا وزفاتي إذ خرجنا من المنهي، فاستدري بنا السمع، ولجأنا إلى الصمت.. وعاد، فكان في هذه المرة رغباً أكثر منه في الأولى...»

«كان القمر قد أطل بوجهه الصبرح على الكائنات، وكأنه شهدي أخلص جوارحه النظرات فأعجب أن يكلمني على جرائي..»

«خلعت سلاحي... وأخذت كعادتي في كل ليلة قبل النوم أطلع

في بعض الكتب الأدبية والصحف اليومية..»

قرأت شيئاً عن ثورة الهند ومصر.

قرأت نقفاً عن أخبار الصهبيين...

قرأت حكاية عن مشرفة..

وكم وجد فؤاده وضالته، أدركت أن السليل الذي يجب أن أناديه وأتلب منه أن ينقش، وينصرم، هو ليل الليل، ليل الشقاء المضارب أظنابه في الشرق.. ذكرت كل خيالاتي وتصوراتي وعلملت في فرائي لم قلت أنا أيضاً بدوي؛ بالليل..»

«أغاني الليل، ١٧، ١١، ١٩٩٠»

وكما يتوضح من السياق فإن القاص يستخدم ضمير المتكلم راراً، بحيث يلمح البطل مع الكاتب، في تقديم سرد إخباري يشير إلى تطور زمني - حداثي باتجاه واحد نحو غاثة الموقف - للحكاية.

والى جانب السرد الإخباري، فإن تقنية أخرى تبرز في السياق، وهي تقنية الوصف، التي بدأ يتراجم استخدامها في بنية النص، مع بقاء مثلاً في الرواية، وفي الواقعية منها خاصة.

وخارج إطار تقنيات السرد، الوصف، والحوار الذي يرد في مقاطع أخرى في المجموعة. فإذ لا تكاد نعتز على أية تقنية أخرى، بل إن تقنية السارد الذي يعتمد ضمير المتكلم للتعامل مع المؤلف في تقديم الحكاية البسيطة المباشرة في مسارها، هذه التقنية هي السائدة هنا مع استخدام لغة واضحة متصح بالتشبيهات والتكرارات، ولكن تميز القاص تمثل في انفتاحه المبكر على الهم العام، الهم العربي في حينه، مع محاولة لإبراز السلايات الرالجب تبارزها، أي أن النص هنا يحتفظ «رسالة تروية مباشرة، ومن هنا لا عجب من وجود التذييل السابق بأنها «مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية».

وهنا، وسادماً أمام حالة تمام بين المؤلف والشخصية، فإذنا نشير إلى أن مثل

هذا النمط السردى يحوق إمكانية تطور النص، ويترك النص في زاوية رؤية واحدة، مما يقلل من إمكانية بناء عمل قصصي متقن، وهذه قضية سبق أن وعيها دستوريفسكي، إذ أورد : «توفوروف» على لسان دستوريفسكي أنه :

«لابدني لفنان الحقيقي أن يضع نفسه، مهما كلف الأمر، بمساراة الشخصية المتقدمة، مكتفياً بحقيقتها الواقعية وحدها بالنسبة إليه» . [نقد النقد / ٨١ / ١٩٨٩]

ذلك أن بقاء القاص محباً لشخصياته وأبطاله، محافظاً على مسافة بينه وبين أبطاله يتيح له إمكانية إدارة وتشكيل البنية القصصية بشكل أكثر إتقاناً، وهذه قضية ستناقشها عدد الحديث عن تقنية «ضمير المتكلم» السارد.

مسألة أخرى تبرز في تقنية الوصف التي يستخدمها الرواد في قصصهم، متعلقة بآن الوصف :

«يتناول تشييل الأشياء الساكنة، [بناء الرواية، ١١٢، ١٩٨٥]

مما يقلل من جمالية النص القصصي التتصير، الذي يظل بحاجة إلى التحفيز والمركبة ليستمر بعيداً عن جمود الوصف.

زئوج ويدو وفلاحيون :

لقد استطاع «غالب هلسا» أن ينقل القصة القصيرة الأردنية إلى مواقع أكثر تقدماً، مستوعباً تقنيات النص، ومضيفاً إليها أبعاداً جديدة، مع بروز ظاهرة الراوي المطلع على كل شيء، إنه السارد الموضوعي كما يقول توماشيفسكي :

«في نظام السرد الموضوعي، يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال» .

«نصوص الشكليات الروس، ١٨٩، ١٩٨٢»

في قصة «جان باجوت جلوب» نقرأ :

«جاء الضابط اللبريطاني عند منتصف الليل، لم يتجه إلى الخيام ولكنه نام مع للرعيان، في الصباح زار الشيخ، وجلس في

الجزء المخصص للرجال من الخيمة، في صدر المكان، متكئا بكوعه على السند المغطى بالسجاد. والشيخ يجلس بجواربه ضيقا وقذرا.

هس رجل إلى آخر يجلس إلى جواره: سياسي ملعن الرواديين.

تدعو صاحبة الدور: «هنا». ويصيح الشيخ في المنام غرسا، يده كمشظين تخرمشان، وهائته ثقيل كالشجرة، والرجال من وراء الستار ينادونه متهتهين: على هونك لاقي الخسور، على هونك على المجور... يوتر جسد الشيخ نهأة، ويخر كأنه حصان، ثم يرفس المرأة بقسوة ويصرف، والمرأة مخزية مهانة، لتكرج ولكن.

الزواج ويدي وفلاحون، ٢٢٥، ٢٢٨٠.

ويتضح من السياق هنا أن بداية السرد تتخذ شكل السارد العالم بكل شيء، أو كما يقول «منازل»: «سارد شخصي يعبر عن وجوده من خلال التدخلات والتعريفات، السارد هو الوسيط الذي ينقل الحكاية».

نظريته السرد، ٢٥-٢٦، ١٩٨٩.

فالسارد الراوي هنا، يعرف مجمل الوقائع، مجمل الهموم الصغيرة، يقول الشخصيات، يتحدث عنها بالتبعية، محوط بكل التفاصيل، يعرف حتى أدق الهموم، وتفاصيل حياة شخصياته.

وكما لاحظنا في السياق، فإن براعة «غالب» هليسا، قد تجلت في تقديم صيغة متطورة من السرد المرتبط بحركة الواقع الاجتماعي - السياسي المعيش، حيث يبرز نبض الواقع، محملا بهموم الإنسان المعبر عنه. المظاهر الأدبية في النص - مع غلى مميز في التفاصيل، التفاصيل الموضوعية وقد تمتعت فنيا لتقديم سرد غلى بالمعرفة. واضح الرؤية والموقف. وهذه إحدى أهم خصيصات للنص الواقعي الذي يقدم خطابه، قوله القصصى من خلال نص قصصى له بليته الخاصة به. وهذا ما يضعا في مصم

التجربة القصصية الأردنية وقد تبلورت وشت بداية قصصية متفرقة ذات حضور.

أبومصطفى وقصص أخرى:

وقصص هذه المجموعة قد كتبت في معظمها في فترة الخمسينيات، ولعل ما يميزها سرديا هو بروز صيغتين سرديتين، إذ نلتقي فيها بالشكلين التاليين:

- السارد صاحب المعرفة الكلية.

- السارد الذي يشكل إحدى شخصيات الحكاية.

مع بروز لصيغة ضمير المتكلم في تقديم السرد. وفي هذا السياق نشير إلى الأنماط النظرية التي حددها «نورمان فريدمان» في دراسته لأنماط السرد التي تبرز في صيغ تقديم الحكاية من وجهة نظر الراوي - السارد، هذه الأنماط هي:

١- المعرفة الكلية للكاتب: ويبرز في هذا تدخلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة مع الحكاية.

٢- المعرفة الكلية المحايدة: وهنا يتدخل الكاتب مباشرة ويتحدث بشكل لا شخصي ويضمير الغائب.

٣- الأنا كشاهد: وهنا يبرز دور ضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية.

٤- الأنا كمشاهد: وهنا يبرز دور ضمير المتكلم حيث يتساوى السارد والشخصية للراوية.

٥- المعرفة الكلية متعددة الزوايا: والتكثيف هنا تقدم مباشرة كما تعاقب من طرف الشخصيات، وتختطف هذه عن اللطم الذاتي، أن الكاتب هنا يقدم الأفكار والروى والمشارع كما تكون بالترجيح، وليس تخفيصا أو تحليلا لها كما ورد في النمط الثاني.

٦- المعرفة الكلية أحادية الزاوية: ويقتصر الكاتب هنا على وعى شخصية واحدة.

٧- الصيغة الدرامية. المسرحية: وهنا لا تمرض إلا أفعال وأقوال الشخصيات وليس مشاعرهما.

٨- الكاميرا: نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم.

[نظريته السرد، ١٤، ١٩٨٩]

فلذا عدنا إلى مجموعة «أبو مصطفى، فلذا نجد التالي:

«... ونهض إبراهيم من قسوره متوجها إلى الزقاق وفي زخه ألف سؤال محير عن سر المعركة... وما أن وصل إبراهيم إلى جثمان الشهيد... وارتبعت على وجهه...»

[قصة أبو مصطفى ١٧٩]

وهنا يبرز السارد الموضوعي كما قال «توماشفسكي»، العالم بكل شيء، أو النمط الثاني في تصنيف «فريدمان»، حيث المعرفة الكلية المحايدة. فالتحدث بضمير الغائب، مع معرفة بمجمل التفاصيل، هذا الوضع ما يلبث أن يتغير في قصة «فغان وعجين»:

«أمسك أبي يبدى الصغيرة، واقتادني إلى مسجد صغير في حي من أمحاء المدينة... وكنت أثناء ذلك كله أمسح مع الصالحين... وأحسنت بقلبي بقرص...»

[فغان وعجين، ١٢٣-١٢٤]

وكما نلاحظ فإن السارد هنا قد تساوى مع الشخصية من خلال استخدام ضمير المتكلم السارد، وهذا هو النمط الرابع في أنماط «فريدمان»، والذي يسمى «الأنا المشارك» على أن استخدام ضمير المتكلم في السرد يشير عددا من القضايا المتحققة بأن النص عموما، وفي هذا السياق نشير إلى التالي:

«إن الشكل الروائي الوحيد الذي يستلحق الراوي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة، هو شكل الترجمة الذاتية، أو للنص المكتوب بضمير المتكلم، حيث إن الراوي يحكي قصة حياته حينما تقدر من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد، لحظة بداية النص».

[بنام الرواية، ٦١، ١٩٨٥]

وهذا يتوضح مسألة الزمن في النص، حيث يساعد ضمير المتكلم على توجيه هذا الزمن نحو الأمام، باتجاه الأحداث القادمة، وهذا مالا يتحده ضمير المتكلم، حيث الماضي هو ملكته الفعلي. أما فيما يتعلق بالقيمة فإن «رواية بارث» يرى:

«إن ضمير المتكلم.. هو عادة شاهد.. وهو لأنه أقل التجاسا، فإنه يكون بسبب ذلك أقل روائية، هو إذن العمل الأكثر مباشرة عندما نظل الحكاية دون المراجعة».

[درجة الصغر للكتابة، ٥٣، ٥٢]

والمراجعة المقصودة هنا هي المراجعة الروائية للتموجية، بمعنى أن ضمير المتكلم يحد من إمكانية تطور النص، ويقيده، وبخاصة في حالة التماهي بين المؤلف - السارد، قريبا من الذاتية، المؤلف بأحاسيسه، وجهات نظره، ولعل أوضح معالجة في هذا السياق هي معالجة الناقد السوري محمد كامل الخطيب الذي يرى:

«إن صرخ القصة عبر ضمير المتكلم يكن.. غالبا مصادرا لإستراتيجية ذات على الموضوع، أي الخطر إلى الموضوع، ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط، وإذا كان ذلك محاذيره، فيمكن أن يكون له فائدة واحدة، وهي أن تقديم العالم الموضوعي من وجهة نظر الذات، يفتح للباب راسعا أمام السخيلة لتقدم العالم كما نراه، إن ذلك يفسح المجال لولادة اللغة الشعرية الذاتية التي ترى في الصيغ طعنا مذبوح للثق».

[النهم والدائرة، ٨٣، ١٩٧٩]

ومن هنا يمكن أن نفهم دعوة «مستوفسكي» المؤلفين لأن يتكررو دائما مسافة بينهم وبين شخصياتهم، ففي نظام أو نمط السرد الذاتي فإننا وكما يقول «توماشفسكي»: «نتجنب الحكم من خلال عيني الراوي».

[نصوص الشكلانيين الروس، ١٩٨٢، ١٩٨٩]

فإذا تماهى الراوي مع المؤلف فإن زاوية الرؤية تضيق، ويحم الذاتي ويسيطر على مجمل النص مما يسوق إمكانية الفهم الموضوعي للأشياء وللألم.

إن أهمية تجربة «أمين فارس» ملخص، في مجال البنية السردية، هو قدرته على التعامل مع أكثر من صيغة سردية، مما يعنى أن القصة للقصيدة الأردنية قد دخلت بداية في اتجاه تطورها القصي.

على أن مجمل الملاحظة حول البنى السردية التي استخدمها الرواد تشير إلى وجود مستوى واحد للسرد فقط، فزمن السرد لدى الرواد هو زمن أحادي مباشر ومكتشف، إذ لا تدخل ولا تعدد لا في مستويات السرد، ولا في أزماته، فالسارد - الراوي هو الذي يمسك مجمل تطور العمل لتقديم قصة بسيطة غير معقدة البنية.

الرواد الشباب - «مقهى الباشورة» نموذجاً

الرواد في القصة الأردنية - الإبرائي، وملخص، والنشاصوري، وقسريز، والعزيزي، والعامري، وعبد العظيم عيسى، وغيرهم.. للفضل الكثير في تحقيق تجربة القصة الأردنية ضمن الانتهاء الواقعي، وهذا ما يتفق مع التطور الطبيعي للمجتمع، سياسيا، اجتماعيا، اقتصاديا، ليس ضمن نظرة الممكن الميكانيكية في العلاقة بين الأدب والواقع، ولكن ضمن نظرة الفهم الموضوعي للتطور الإنساني، كما تمثل في وعي روادنا، وفهمهم لأن التمثل في مجال القصة للقصيدة بخاصة.

إن نظرية على المنتج للقصص الذي أعطاه لنا رواد القصة القصيرة الأردنية من زاوية البنى السردية يؤكد عددا من النتائج منها:

«بساطة البنى السردية وللتعامها في مستوى سردى واحد، ذلك أن زمن السرد لدى الرواد هو زمن أحادي، مباشر ومكتشف، مما، فلا تدخل في أزمنة السرد، ولا تعدد في مستوياته فالسارد - الراوي، هو المتحكم سرديا بمجمل العمل للقصص».

* التعامل مع لغة السرد باعتبارها وسيطا ناقلا للحدث، أي أن اللغة باعتبارها ذاتها أداة جمالية وليس فقط وسيلة للقول لم تكن قد برزت في نتاج الرواد، هذه النظارة التي إن تلبث أن تبرز في قصص جمال أبو حمدان، ثم ما تلبث أن تتعمد لدى عدد كبير من قصاصينا.

ولكن المدقق في نتاجات روادنا الشباب للقصصية، يلح أثر الرواد واضحا، سواء في تأكيد التوجه الواقعي في النص، أو في تأكيد بساطة البناء القصصى، ومباشرة، ذلك أن الدور الذي مارسه الرواد على الجيل التالي، إردا أو غير إردا، أعطانا جيلا جديدا واقعي التوجه في مجال القصة القصيرة، حافظ هؤلاء - الرواد الشباب - على الخط العام في توجه القصة الأردنية، وجهودا في تعميق هذا الفن وتطويره باتجاه قصة قصيرة ذات بنية متماسكة، يمكن أن نسميها فنيا بالقصة القصيرة، بملهمها الحديث، ولعل مجموعة «مقهى الباشورة» للنقاد خليل السواحري تمثل الحالة الأنموذجية لهذا الجيل الذي ضم عددا كبيرا وقاطعا في تطور النص نذكر منهم التمثيل فقط: خليل السواحري، ثم سرهان، محمود شقير، فخرى قعوار، وهبي خلف، ماجد أبو شرار وغيرهم...

فإذا انتقلنا للتعرف على البنى السردية في مجموعة «مقهى الباشورة» فإننا يمكننا أن نقول إنه وباستثناء قصة «المتفرجون» فإن بنية السرد في بقية القصص تبني واحدة، وهي المتمثلة بالراوي صاحب المعرفة الكلية، حيث يتم السرد باستخدام ضمير الغائب، ويقدم لنا الراوي بشكل لا شخصي الأحداث والشخصيات، أي أن الراوي السائد في مجموعة «مقهى الباشورة» ومن ضمن تصنيف «تودوروف» النموذج الراوي :

هو الراوي الذي هو مجرد شاهد، هو راو يدخل الأحداث، ويحكم عن الشخصيات، وليس النموذج الثاني عدد تودوروف وهو «الذي يخفى خلف الشخصيات» بحيث تقدم الأحداث كمشهد

يجرى أمام أعيننا، ويحيث تنطق الشخصيات بلسانها.

دراسات في القصة العربية، ٣٠،

١٩٨٦

ذلك أن هذا النموذج الثاني، هو الأكثر تعقيدا، ويحيط بهيا ودراية أكبر بتقنيات النص ويتعدّد أنماط السرد.

وفي مجال التحدث عن النمط السائد في مجموعة «مقهى الباشورة»، نشير إلى النماذج التالية:

أ. «كان عصا أبو جلدة يجر خطواته بفخور متحب وهو يتسلق الطريق الترابية، من ٧.

وتتكرر بمرارة تلك الاتهامات الأليمة التي طالما رماها على الفخاس، من ٨.

وحين بدأ اليهود يملعون الهويات لأهالي القدس.... من ١٠.

ومنذ ذلك الحين ومحمد الأزعر وعلى الفار يمارلان التقرب من سالم الزيزور، من ٢٠.

قال المختار...

قال المعلم أبو بلطة....، من ٢١.

هكذا فإن الراوي يقوم بالهمة كاملة، الحديث عن الشخصيات، تقريظها، وصف المشهد، إدارة الحدث وتطويره، فهو عالم بخفايا الأمور.

والضمير المستخدم في مجمل هذه الحالات، هو ضمير الغائب هو، فالراوي يقص، يروي بالتبعية، هذا الراوي الذي قصه: «سوزا قاصم، قالته:

«المنظور الأول، أو الرواية من

الوراء، يتمثل في النص الكلاسيكي ويقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء، للمحيط عسلا بالظاهر والباطن، والذي يقدم مآلته دون إشارة إلى مصدر معلوماته.

بناء الرواية، ١٨١، ١٩٨٥

ومادنا نتحدث هنا عن استخدام ضمير الغائب في تقديم السرد، فإن لهذا الضمير

خصوصية يمتاز بها، يحددنا لنا «رولان بارت، ضمن التالي:

«إن استعمال ضمير الغائب الروائي يرهن مفهومين متعارضين للأخلاق، فما دام ضمير الغائب للرواية يمثل مواضع لم تتأقلم... فإن ضمير الغائب هو علامة على

مواقف واضحة بين الكاتب والجمهور، إلا أنه أيضا، بالخصبة للكاتب، الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريد، ضمير الغائب إذن، أكثر من تهمرة أدبية، هو فعل يشرى ويربط الإبداع بالتاريخ أو بالوجود.

درجة الصغر للكاتب، ٥٣، ١٩٨١

ولهذا بالطبع علاقة بطبيعة المعرفة الكلية التي يمتلكها الراوي حين يقدم السرد بضمير الغائب، مما يخلق حالة إيهامية لدى السائل بأن الحقيقة قائمة، وأن هذا الراوي هو المالك لكل شيء. من هنا يرى «بارت:

«إن ضمير المتكلم في الرواية هو عادة شاهد، وضمير الغائب هو الفاعل، لماذا؟ لأن «هو» مواضع نموذجية في الرواية... ويدون ضمير الغائب يكون هنالك عجز عن الوصول إلى الرواية... (إنه) يقدم مستهلكه الأطلنلان إلى خرافة قابلة للتصديق مع أنها مقدمة دائما وكأنها مزيفة.

درجة الصغر للكاتب، ٥٢، ١٩٨١

وهكذا يستند السارد التقليدي إلى ضمير الغائب ليروهم منتقبة بأنه يقدم له الحقيقة، بالتالي المساعدة على ربط أرواصه علاقة وطيدة بين النص، وبين متلقيه.

ب. اللمع السردى الثاني في مجموعة «مقهى الباشورة»، نجده في قصة «المفرجون»:

«حيما شكت من العثور على عمل بعد الاحتلال بشهور..

«حاولت جهدى أن أسكن في وادي الجوز».

«كنت أترقب أن يقول الرجل أى شيء...» (ص ١٠٥٩).

وهنا يبدو اللمع الرابع من أنماط «فريدمان» السردية السابقة الذكر، وهو «الأنما» المشارك، الذي يتسار في السارد والشخصية، حيث تستقبل العالم القصصي من خلال وعي الشخصية. السارد ورضيته.

أى أننا يمكن أن نقول إن البنى السردية في مجموعة «مقهى الباشورة» مازالت هي البنى السردية البسيطة نفسها التي وجدناها عند جيل الرواد، مع وعي الرواد الشباب بأهمية الاهتمام بالبنى السردية، بل وبمعمل تقنيات النص، هذا الوعي دفع البعض إلى البدء بالجدد، وهو ما لمسناه مبكرا في ثلاث مجموعات قصصية هي:

«الجرود بدون جدوى.

«ثلاثة أصوات.

«أحزان كثيرة وثلاثة غزلان.

الصور بدون جدوى:

في «المبرود بدون جدوى» المجموعة الأولى للنص والروائي والدارس فاسيز محمودة، لمس مزيئا من التوجه نحو استخدام ضمير المتكلم في تقديم السرد القصصي، مع بقاء نمط الراوي العارف بكل التفاصيل قاصدا، ولكن برز لدى «فاسيز» محور، بنية سردية جديدة نسبيا مختلفة في «التقطيع» لحلل بنية النص، ذلك أن قصته «الذئب المستحيل» مقسمة إلى عشرة مقاطع، صحيح أن القاص قد حاول إعطاء مبرر للتقطيع من خلال إجراء تغيير في المكان، وآخر في الزمان. ولكن مجمل فعل التقطيع، تقنية جديدة في القصة. لم يأت مبررا، إذ جاء خاضعا لرغبة خارجة على للنص، بمعنى أن تطرأ الأحداث، وتطور الشخصية الرئيسية في مواقفها بغير مسير في خط أحادي، أي أن التقطيع في البنية السردية بدأ

أمرًا غير مجر، ولكنه يظل مؤشراً على استجابة «هايزر» مصوره المبكرة لصنوبرات التجديد في القول القصصى. وهنا ما نجح «هايزر» محصوراً في تحقيقه في عطائه السردى لللاحق.

ثلاثة أصوات:

حملت هذه المجموعة معها صوفاً قصصياً جديداً هو «بدر عبد الحق»، والذي يمثل عطائه في القصص الخمس التي ضمنها هذه المجموعة المشتركة، أقول يمثل عطائه فيها مؤشراً واضحاً على تطور تقنية النص الأدبى، هذا التطور الذي لم يعد متعلقاً بتجديد البنى السردية فقط، وإنما أصبح متعلقاً بمحمل قول القصص، بمحمل الخطاب، البنى، الشخصيات، ذلك أن الصورة الواقعية المنعكسة عن الواقع اليومية للحياة لم تعد موجودة بصورتها البسيطة والمباشرة، كما أن مجتمع المدينة بدأ يفرض خصوصيته وصنوره، وأصبح التركيز حول الذات ومهمها أمراً رئيساً في محمل الخطاب القصصى. لنلقى نظرة على بدايات قصص بدر الخمس:

• عزز للتهنير، بطن المدينة يمرر
بآلاف الأضياف... أفق أنا فى
المنتصف شاماً، ص ٤٧.

• أهر بوبلة البيت باتجاه الشارع
قبل الموعود... ص ٥١.

• لأتني عندما قرأت الإعلان عنها
كنت طفلاً فى الثالثة... ص ٥٥.

• فمى واسع، يبدأ طرفه عند أحد
الأذنين... ص ٥٧.

• الزابعة والعشرون، من العمر
الشباب... ماذا تريد... تكبت كل
رغبائك، تفكر... ص ٦١.

وكما نلاحظ فإن ضمير المتكلم هو البطل الرئيس، وحتى فى القصة الخامسة التى أعيدت ضمير المتكلم، فإننا نكتشف فى السياق أن هذا المتكلم ليس سوى الراوى ذاته، وقد تليس بالكاتب، أو الأصح للكاتب وقد تليس دور الراوى... هذا تصوره فى

توجهات النص، وهذا البعد بالنظر إلى العالم من زاوية لذات سيكون هو الظاهرة الأكثر بروزاً فى تقنية السرد لدى الجيل التالى. ويشير كذلك إلى ولادة قصة قصيرة ذات نمط جديد، بعيداً عن القصة الواقعية التى ظلت قائمة مع تحديثات فى بنائها السردية، فى لغتها فى عالمها اللغوى، لدى كل من فخرى قلعوان، سالم اللخامن، إبراهيم العيسى، أحمد عوده، يوسف ضمره، هاشم خراييه، وغيرهم... على أن مجموعة قصصية ظلت - على قدم صدورها - متفرقة فى بنائها، لغتها، وتوظيف التاريخ محاصراً فيها. وهى مجموعة «جمال أبو حمدان»، الموسومة باسم «أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»، والتى تشتمل وقفة خاصة بها.

«أحزان كثيرة وثلاثة غزلان»:

تمثل هذه المجموعة القصصية مفصلاً بارزاً فى سياق تطور القصة القصيرة الأدبى، بل إن لغتها السردية خاصة، ظلت ومازالت، نموذجاً متفوقاً للغة النص الحديث، من حيث الميل إلى استخدام اللغة «المشتركة»، كما أسماها «إلياس خورى» فى معرض حديثه عن القصة القصيرة العربية، (دراسات فى القصة القصيرة، ١٩٨٦)، وأو قمنا بإجراء دراسة للبنى السردية داخل قصص المجموعة المكونة من ثلاث عشرة قصة، فإننا نجدها ضمن الترتيب التالى:

• «على مدى الصحراء الواسع كان
الرجل يد ظلاً، كانت الشمس وراء
ظهوره، وكان الظل يمتد دقيقاً دورماً
تشكل كمد نصل على الرمال».

«أحزان كثيرة، ص ٥»

• اكتشف قيس بن الصلوح فى
إحدى ولادته المنكرة عبر الزمن،
أن الصحراء - صحراء - قد أنبتت
مدناً كثيرة، وقبل أن يطفو فوق
نحوه، انحنى إلى الأرض.

«من هنا طريق قيس، ص ٢٥»

• «فى الصباح، سأل طلق أمه:

• ما هو الخطيوط؟

• قالت الأم:

• إنه الخطيوط، ولم تستطع أن
تضرب قابضت.

كان الطفل قد استيقظ لتسره،
ولاحظت الأم أن ظلاً للذعر يملأ
حديثه.

«الحلم، ص ٣٥»

• «كنت أريد أن أقول: (أختمك قد
نمت فى الحديقة).

إلا أن الفتاة الكبرى، أكملت دون أن
تمهلنى (كان الجميع على سائدة
العشاء).

• لاحقاً: كانت ملونة...

... اضطربت الفتاة وحذقت فيه لبرهة..

ضحك الصبى.

«القصة، ص ٣٩، ٤٠»

• قالت له: انظر كم هى جميلة، قبل أن
يرفع رأسه أكملت: «أعنى انتشار الأشعة
عليها».

«الغيمة، ص ٤٧»

• لا يدخل المرء فندقاً ببيلتون من أشهر،
فكان على أن أسقطهما من رأسى، لأحدث
الرجل.

«السرى، ص ٤٧»

• كانت فتاة المبغى: «إبنى لا أريد...»
كان يراقب تحريك الشفاه، ولم يفهم من
الكلمات شيئاً.

«البن، ص ٥١»

• كنت أنتظر واحدة لا تأتى، سميتها تلك
التي أن تأتى، كنا نفرقنا فى الصباح...

«الانتظار، ص ٥٥»

• فجأ فراس الصابى حدث أنهله ثم
أشجاء، كان فراس للصابى موحشاً... وعلى
امتداد زمن طويل...

«فراس للصابى، ص ٥٩»

«فحين أوص أبو ذر الغفاري بذر الأجل»، خرج إلى الناس. وكان أهل المدينة هالعين في أرقته.

[أبو ذر الغفاري، ص ٦٥]

«ولماذا كانت الليلة الثانية بعد الألف، وفيها: الليلة الثالثة والأخيرة، ورأت زرقاء اليمامة فيما يراه الناس من جبال الأندلس عند أبواب المدينة».

[زرقاء اليمامة، ص ٦٩]

«هدف جمع من مطلعي النظرات الذين كانوا حول فوهة حفرة الأسود (سبارتاكوس)».

[سبارتاكوس، ص ٧١]

«رويت لأبي، نقلنا عن كتاب «شروع القصب»... ثم لتسريت من أبي، أصبحت بصوت ملتحاق: يا أبي، هانا، فأعزف أشجانها».

[الطوفان، ص ٧٥]

وكما يتضح من السياق فإن عمدا إلى التعرف على أشكال البنى السردية في هذه المجموعة فإننا نجد سبعة من التالي:

«اعتماد نمط «المعرفة الكلية للكاتب» في اثنين من قصص المجموعة وهما: «أعزان كثيرة»، من هذا طريق قوس».

«اعتماد نمط «المعرفة الكلية للمحايد» في ستة قصص وهي: العلم، اللون، فرائس الصبا، أبو ذر الغفاري، زرقاء اليمامة، سبارتاكوس».

«اعتماد نمط «الأنا كشاهد» في قصة واحدة من قصص المجموعة هي: القصة».

«اعتماد نمط «الأنا كشاهد» في أربع قصص هي: القبيصة، السرير، الانتظار، الطوفان».

ووضح هذا اعتماد الباحث أساساً على تقنية السرد المسماة «بالمعرفة الكلية للمحايد»، حيث ضمير القالب هو الذي يعبر عن عملية السرد، وهذا ما يتيح إمكانية تقديم قصة بتخلق حالة من الإيهام الحكائي

بإمكانية صدق الوقائع، فالرواي محتلح على كل شيء يحرك الشخص، ويتركهم».

أما النمط الثاني المتكرر فهو نمط «الأنا المشار»، حيث ضمير المتكلم الذي يسمو به السارد مع الشخصية، مما يتيح حالة من التماهي بين السارد والموقف، وبالتالي يفرق البنى الحكائي بالبعد الذاتي، متعمداً لغة شعرية في القالب، ولعل قصة «الطوفان» هي التجلي الأكثر بروزاً في هذا النوع من القصص».

على أن ما ستوقنا هو استخدام تقنيين سرديتين تاريخيتين، بل وجديتين في أنماط الاستخدام السردية في قصتنا الأردنية، وهما تقنية «المعرفة الكلية للكاتب»، والتي إن بدت متشابهة في استخدامها ضمير القالب، وفي معرفة الراوي الكلية بالأحداث والشخصيات وأبى الإنابة عنها، وتقريبها، كما نجى في نمط «المعرفة الكلية للمحايد»، ولكنها تختلف في بروز «تفصيلات الكاتب التي يمكن أن تكون ذات علاقة، أو غير ذات علاقة مع الحكاية».

[نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]

فالكاتب، وخلال تطور السرد ما يلبث أن يتدخل، بقصد تركيز الضوء على مسار معين لا علاقة له بالتطور المباشر للحدث، وقد يفرغه على السارد، وقد برز هذا في طرح أحداث جزئية داخل المنظور السردية في قصة «أعزان كثيرة»، وبخاصة عند الحديث عن الفتاة التي تشبه «رفقاء عرباء»، وعدد إغتيال موضوع «زورع» والد للبطل وبخروجها».

أما التقنية الثانية فهي تقنية «الأنا كشاهد»، والتي حديها «تورمان فريدمان»، بروز ضمير المتكلم فيها، مع اختلاف السارد عن الشخصية».

[نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩]

وهذا ما لاحظناه في قصة «القبيصة»، حيث يتقدم للسرد ضمن ضمير المتكلم، ثم لتكشف دخول شخصيات جديدة تتولى تقديم الأحداث، ويطلق السارد. ضمير المتكلم منابها للإيقاع العام داخل القصة، وهذه

حالة نادرة لتعدد إمكانية تحقيقها، حيث إن السارد هنا يقوم بدور شبه حيادي، ويسمح للأحداث أن تتقدم إلى البؤرة من خلاله، وعن طريق شخصيته أو شخصيات أخرى غيره».

أى أننا، وخلال تشريحنا لمجموعة «جمال أبو حمدة»، «أعزان كثيرة وثلاثة غزلان»، نلتقي لأول مرة، بأربعة أنماط سردية تتوزعها المجموعة، مما يشير إلى تطور جديد في بنية السرد خلال تطور القصص الأردني، وهذا ما يؤكد عملياً خصوصية هذه المجموعة، كما يبرر اعتبارها مفصلاً مهماً في مجال تطور القصص الأردني. بحيث نجد هذه المجموعة الصادرة عام ١٩٧٠، ملفوفة على مجموعات قصصية كثيرة نظرت بعضها بسنوات طويلة. وبخاصة، أن هذا التميز في هذه المجموعة لم يقتصر على تعدد وعدد البنى السردية فيها، وإنما جاء في مجالات أخرى منها:

«استخدام اللغة الشعرية، وتخييلها فيها داخل النص».

«بناء قصة تاريخية ذات بعد معاصر».

«تقديم نمط قصصي جديد هو القصة القصيرة جداً وبخاصة في قصتي القبيصة، القصة».

«إبراز توجه تجريدي لم يسبق التعرف عليه في القصة الأردنية وبخاصة في قصة «الطوفان»».

بين جيل الرواد الشباب، وجيل السبعينيات، وقف خمسة من قصاصينا السجديين، ويصحب كل منهم زقفة خاصة حد قصة من نتاجه، وهم بدوا كتابة القصة ميكرين، على أن نشر لتناهم القصص التجريبي، جاء متأخراً، أو لنقل إنه جاءنا متأخراً، هؤلاء الخمسة هم:

«سالم النحاس».

«محمود شفيق».

«عدي مدانات».

* لغزى قهوار.

* على حسين خلف.

وقد قدم كل منهم بلى قصصية زاخرة بالتجريب والتلوذج مع حفاظ هذه البلى على رؤية واقعية تخلف مجمل النص، مهما تعددت أدبرته، وبنونه، ومهما بدأ تجريبيًا فى ظاهره، وتوالت لكل واحد منهم عدد قصة من قصصه:

* سالم التهامي: فى «وأنت يا مادي، حيث البداية السردية التى تعتمد السؤال عمادًا لها كما فى «دائرة الألفى».

* عدى مدانات فى مجموعة «صباح الخير أيتها الجارة، واعتماد أساليب عين الكاميرا فى تقديم البناء السردى.

* على حسين خلف فى مجموعة «بدن وغريب واحد، حيث البنية السردية الأكثر تعقيدًا، والأشد كثافة فى ثمانية عشر مقطعًا.

* لغزى قهوار فى «لماذا بكت سوزى كذبرًا»، حيث التجديد فى أشكال البنية السردية كما فى قصة «الشكر».

* محمود شلبي فى مجموعة «طوبى للمرأة الشقية».

وفيمًا بلى وقلة عدد قصة مميزة لكل واحد منهم:

سالم التهامي و «دائرة الألفى» :

تستوفى البنية السردية فى هذه القصة، لغزابة هذه البنية من جهة، ولخفرتها فى مجمل النص الأرنى من جهة أخرى، فهى ببساطة غير خاضعة لترويت الأنماط السردية الإسكولانية المعروفة كما وردت فى تصنيف «فورمان فريدمان، السابق الذكر.

مدخل السرد صنف ضمن «المعرفة الكلية المحايدة»، حيث ضمير الغالب يترلى عملية السرد، ولا تلحظ تدخل الكاتب المباشر، فالتحدث - السرد - يتم بشكل لا شخصي بضمير الغالب:

«دخل الأستاذ سامى يحمل الكرة الأرضية زرقاء مخضرة، تتعلق مائلة على محورها كأنها تكاد تقع.

[دائرة الألفى، ص ٩]

ثم، وبدون أى كسر لانتظام السرد وتناغمه تبرز صيغة استفسارية تدخل على البنية السردية:

«هل رفع يوسف إصبعه؟

لا، كان صدره يمز بحافة التلعدد ويحمل بين راحتيه عينيه تطرفان عبر للنافذة، بيد أن الأمر ليس فى غاية البساطة.

هل كان أول من غادر غرفة الصف كعادته؟

لا، كان آخر من غادرها.

لماذا؟

[دائرة الألفى، ص ٩، ٩٠]

وهكذا تنداح الأسئلة متوالية تتخللها إجابات تجمى فى معظمها بشكل مغاير للمتوقع، وبالتالي فتح أفاق جديدة للسرد - للحدث، مع إبراز لخصوصية شخصية «يوسف، بطل القصة.

ولعل قيمة النص تشكل المبرر اللغوى للمسئول إلى هذا النمط السردى، وذلك لاعتماده أساسًا صيغة «حصة مدرسية، حول الكرة الأرضية - الألفى، بحيث جاءت الصيغة الاستفسارية عن الحركة للشخصية. وعن تطور الحدث مع مجمل النص.

وقد يظن بعضهم مخطئًا أن هذا للنمط السردى هو نمط حوارى يعتمد السؤال والجواب.. ذلك أن خارج السياق يوحى بذلك، ولكن دراسة البنية السردية لا تبرز وجود شخصيتين متحاررتين، كما أن «المنولوج» هنا غير موجود.

لن ما تلغيه هنا هاسارلن محايدان، كل منهما يمتلك «معرفة كلية محايدة، وهما يتداولان فعل السرد، فالتساؤل فى النص يعرف جودًا للشخصية التى يقدمها، ورماله للوقوع يبنى بمعرفة مسبقة لحركة الشخصية. والجميل كذلك محيط بحركة الشخصية ويتطور الحدث.

أى أننا نلتقى هنا بتجديد فى البنية السردية ممثلًا بطرح مصحح لرابوين

ينطلقان من نمط واحد «المعرفة الكلية المحايدة، وبمراعاة القاص جاءت فى قدرته على التوفيق بين الساردين، دون تدخل، مع حفاظ على حالة الانسجام لدور كل سارد داخل النص.

عدى مدانات «الشقة ٤» :

تمثل قصص مجموعتى «عدى مدانات» (المرضى اللثاني عشر غريب الأطوار، وصباح الخير أيتها الجارة)، أنموذجًا متطورًا للقصة القصيرة الواقعية. القصة التى تتهل هموم الواقع المعيش، جزئيات صغيرة، تفاصيل بسيطة تص الجواهر الإنسانى، وتحرر عنها فناء، فى قصة متعاسكة مميزة، على أننا سنشير هنا إلى خصوصية البنية السردية فى قصة واحدة من قصص «عدى»، وهى قصة «الشقة ٤» لخصوصية البنية السردية، ولتدريتها فى مجمل القصص الأرنى، وذلك لاعتمادها تقنية «عين الكاميرا» السردية التى حددها «فريدمان، بقوله عنها إنها «نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم، لنظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩، أى دون تدخل مباشر من الكاتب، وهذا ما نجح فيه عدى مدانات بمهارة نادرة، إن هذا لا يحى بالطبع حيادية المؤلف المطلقة، ولكن وجوده المباشر غير قائم فى ثنائى النص وهذا هو المهم. فالمقاعد ليست منظمة... كأنما حزنكم من مكانها فى واحد من أحوال الفوضى أو الانفعال، وقد تركت صحيفة مبهتة الأوراق على مقعد.. كما ترك كتاب على مقعد آخر.. وإلى جانب الكتاب حذاء طفل.. على مقعد آخر ألقى «إسماعيل رداء امرأة.. وتأنف النفس أكثر من مرأى طارئة الوسط.

[الشقة، ص: ٢٣٤، ٢٣٥]

هذا السرد الذى يبدو فى خارجه وصفاً حيدانيًا، استطاع الكاتب أن يوظفه سرديًا لإيصال المستقبلى/ القارئ إلى الحالة الإنسانية غير المنسجمة داخل الشقة، إن أنسة للأشياء تبدو واضحة فى النص.

هذا النمط من تقنيات السرد، وإن تشابه مع نمط السرد للفتوغرافى للواقع خارجيًا،

فإنه يختلف عنه في جوهره، إن عين الكاتب/ المؤلف هذا، هي التي تدور زوايا الرؤية، وهي التي تقدم بوعياها وضمن رؤيتها، ولیداعها اللغوي، بتقديم الواقع فنياً، وهذا ما نجح فيه «عدي». بحيث جاءت قصة «الشقة» قصة متميزة ونادرة في بنيتها السردية.

على حسين خلف و «مدن وغرب واحد» .

تتمتع قصة «مدن وغرب واحد» أسلوب التقطيع، إذ يمزجها ثمانية عشر مقطعاً يحمل كل مقطع منها عنواناً مستقلاً، وخطاباً جزئياً مستقلاً، أي ثيمة فرعية خاصة به، ولكن خيطاً سردياً مشتركاً يربطها معاً، هو خيط «السارد» - الراوي المتماهي مع المؤلف عبر ضمير المتكلم، مع وجود رمزين عامين داخل النص يمجمله بشيران إلى الخصوصية الفلسطينية وتشتتها، أو تشتت مراكز فعلها في مدن الأرض هما - دورى وغزالة..

والتقطيع سردياً يمتلك هنا مبرراته الفنية، وذلك اعتماداً على مخبرين رئيسيين هما:

متغير المكان: فكانت القصة يوزع في ثمانية عشر موقعاً تتركزها سبع مدن.

ثم متغير الزمان: الذي يمتد مع الشقات الفلسطينية منذ تجربة النسيم الأول عام ١٩٤٨، وحتى الشقات الجديد ١٩٨٢، بل وحتى تاريخ كتابة للنص ١٩٨٤. وقد ساعد استخدام اللغة الشعرية إمكانية الإحتداد الزماني الطويل.

على أن ما يسوقنا هنا هو قدرة القاص على توظيف السارد ضمن «الأنما المشاركة» - حيث التماهي بين السارد والمؤلف، عبر استخدام ضمير المتكلم - لإيجاد لمة عامة بين مقاطع القص المختلفة، بحيث حافظ على أن تكون في مجملها قصة واحدة ذات ثيمات فرعية متعددة ولكنها تنطق معاً في ثيمة عامة مشتركة، يوحدها أساساً دور السارد في علاقته مع المكان/ الشخصيات/ الأحداث / الزمان، عبر خلق شبكة سردية

متداخلة تعتمد للغة الشعرية لتقول خطابها: التشتت والفعل النفسي معاً في وحدتهما، وتداخلهما، وفي ثورة الفلسطينية الدائمة سند قوى قومه.

فخرى قعوار و «المكوك» :

تمتوقنا خصوصية البنية السردية في قصة «المكوك» والتي جاءت ضمن كتابات فخرى قعوار المبكرة نسبياً، فالتقصة كُتبت عام ١٩٧١، وقد زينت ضمن المجموعة القصصية «لماذا بكت سوزي كثيراً».

خصوصية هذه البنية تتمثل في وجود شرطين للنص، وإن كانا زمينياً يتحركان في زمن السرد نفسه، الأحداث واحدة، والتوجه نحو بؤرة الحدث في الشرطين، الشريط الأول هو متن النص المباشر:

«كان الرجال يمهرون في بيت المختار، يشربون للشاي بالنمّاح الأخضر ويصفون بكل أعماقهم إلى رواية «حسن» و «الشروق»، الحزين الذي يريده».

[المكوك، ص ١٥]

وهنا يبرز السارد ضمن لمة «المعرفة» الكلية المحايدة، حيث ضمير الغائب الراوي، والتحدث يتم بشكل لا شخصي، على أن هذا الشريط السردى المباشر يحمل إحالات مرجعية للهامش، لذى يضم ستة عشر إحالة يتم فيها تقديم بنية سردية إخبارية توضح تفاصيل لما ورد في الشريط الأول.

هذا الشريط السردى الثاني يضم ثلاثة أمثال من السرد:

الأول: توضيح للهامش ورد في سياق السرد ضمن الشريط الأول من مثل، الهماش الأول، والرابع.

الثاني: توسيع لمعلومات جزئية وردت في الشريط السردى الأول من مثل: الهماش الثالث، والسادس، والسابع، والتاسع، والعاشر، والثاني عشر.

الثالث: بنية سردية شبه متعلقة تعتمد أيضاً نمط «المعرفة» الكلية المحايدة، يقوم بتقديمها السارد عبر ضمير الغائب،

أي أنها في سياقها السردى تتشابه مع النمط السردى في الشريط القصصى الأول. ولكنها تظل ضرورية لاكتتمال شريط النص، ذلك أن رفعها، أو حذفها يقلل من تماسك القول القصصى في الشريط السردى الأول، هذا النمط في السرد، نجد أن فخرى قعوار هو أول من وظفه بإتقان بشكل عمق التجربة السردية الأردنية في سياق تطور القصة القصيرة في الأردن.

محمود شقير و «طقوس المرأة الشقية» :

عمد شقير إلى تجديد بناء السردية في عدد من قصص مجموعته الثانية «الولد الفلسطيني»، وقد تمثل هذا التجديد في النول إلى السرد التجريدي الذي يشير إلى الحدث من بعيد، ويعيد إلى تهميم التجربة الإنسانية واختيار لتجربته منها.

على أن التجديد لدى شقير ما لبث أن أخذ شكل «القصة البرقية» كما أسماها مؤلف الرزاقي في تعليقه على مجموعة «طقوس للمرأة الشقية»، أو القصة الفكرة كما فيها في دراسي عن مجموعة شقير الأخيرة «ورد لدماء الأنبياء».

في هذا النمط من النص لم يعد شقير قلقاً في بناء قصة كلاسيكية تقول حدثاً وتقديم شخصية أو شخصيات تنمو تدريجياً، إذ أصبح يركز للقطعة العنصرية والبسيطة، ويعيد إلى تكليفها بنية سردية أخذت على الدرام في مجموعة «طقوس للمرأة الشقية» شكلاً ثابتاً، هذا الشكل تمثل في:

سارد كلي محايد، يقدم مشهداً حدثاً موجزاً باستخدام ضمير الغائب، ثم وفي لحظة غير متوقعة يفاجئ المستقبل بسرد يحمل إحالات تجريدية معممة، أو نهاية تحدث بشكل فاندازي يتفانى مع الوقائع اليومية، وإن كان يهيئ متناغمات في البنية السردية من خلال الإحالات على اللغة أو النسق التقني الشعري حيث تعتمد احتمالات الدلالة.

هذا الموضع يطلق على مجمل القصة البرقية، أو القصة الفكرة، التي تضمناها مجموعته، مقبوس للكرة الشقية، والتي بلغت أربعة وإسمانين نصاً، بحيث يصلح أن واحد منها يكون شليلاً ملائماً للبيئة السردية، داخل المجموعة، من ذلك مثلا:

«على رأسها أسد رأسه المتعب، وهناك بكى دون توقف وهي ترحب أسابعها الرقيقة في شعر رأسه الأنثى. في الصباح، تعلق الناس عند قارعة الطريق، تلمسوا أيدلهم الهشة، وهم يرون بمحاذاة أشجار الكينا، تقالاً من لحم ودم، لرجل وامرأة، رأسه فوق صدرها، يدها الحانية على شعره الساكن، ضاماً، في الموضع الذي يلتقي فيه الأحبة كل مساء».

[مثال، ص ٤٩]

وكما يتضح من السياق، لا تعقيد في البداية السردية، ولكن تفريداً، خرجوا على المؤلف، صملاً، فالتأزيا، في الحدث هو الذي يوجد مفارقة عن التطور الرقعي للحدث، وبالتالي يسطي خصوصية ومميزاً للنص القصة - البرقية [أو القصة - للفكرة] وهذا ما تميز به محمود شلر في نهاية الأخير.

هذه أبو الشعر الحصان :

تنوع هذه أبو الشعر في بني قصصها السردية وهذا سائد لتنوع أشكال الخطاب القصصي لديها، ففي قصصها التجريدية الموزجة، لا نكاد نعلم على قاعدة سردية متعمداً، ذلك أن النص عندها يكون ذاهباً باتجاه مقوله الذهنية. التجريدية، فهو لذلك مجرد جملة إخبارية تحاول إشاعة حالة توقع للموصول إلى الهدف - الخطاب في نهاية القصة المقطع.

أما في قصصها الطويلة، مثل قصة الحصان، مثلاً، فإن تقنيات السرد عندها تتعدد، فهناك ما يقدم المشهد تدريجياً، ويمررنا على الشخصيات - وهي هنا شخصيات أفكار وليس شخصيات نابضة بالحياة - فكل شخصية تحمل فكرة معينة تريد إلباسها على الرمز - الحصان - ويظل

الراوي مسيطراً على بنية السرد حتى تتقدم البيلة - الأنا في القصص - فتقدم هي بدور السارد والموجه للحدث حتى نهايته.

أي أن هنالك تنافراً في السرد بين راوي عام مطلق المعرفة، وبين شخصية تعتمد «مصور المتكلم». في تقديم أفعالها، مواقفها، وأفعال الآخرين المشاركين في مجمل المشهد للقصي.

إبراهيم العيسى : تجريدية بارزة في مجال تطور القصص

وقت إبراهيم العيسى، في تجريدته القصصية وخاصة في مجموعته الأولى «السر الرمادي» جسراً يربط بين جيل الرواد والشباب، حيث القصة الواقعية للتسجيلة، وحيث بساطة البنية السردية، واعتمادها أسلوب الراوي الذي يعرف كل شيء، مالم الأسرار، وناسر المعلومات - وبين القصة الأردنية في انطلاقها للوراء في أفق التجريب عن طريق كسر البنية السردية السائدة، وإفتراف بني جديدة تعتمد التجريد في الطرح، التعدد في أشكال السرد، زيادة الاعتماد على الرمز، وتعدد مستويات الرمز، مزيد من الاعتماد على ضمير المتكلم.

من هنا لا نجد في قصص «ما حدث بعد منتصف الليل»، «أحزان صفوة»، «هي» من الحزن، تميزاً في البداية السردية عن القصص الواقعية السابقة في نداء خليل السواحري مثلاً اللهم إلا المزيد من الاعتناء في التركيب اللغوي، بعيداً عن شيوخ استخدام كان، وأفوات المطف، ولكن لهذا مجال آخر على أن ما يتضح هنا هو زيادة استخدام ضمير المتكلم في تقديم للقصص.

على أن التجريب، واستخدام الرمز، وتعدد البنية بدأ يظهر في المجموعة نفسها في قصص «السر الرمادي» و «قصية حب» والتي أعتمد الناس فيها أسلوب التقطيع في البناء السردى وذلك من خلال ستة عناوين فرعية تقول الخطاب القصصي أما «مشهد أول فرق خشبة مسرح صريلي، فإنها مثل نموذجاً لأشكال التجديد التي طرحها العيسى في فترة مبكرة حيث يمزج فيها السرد

القصصي مع الحدث المسرحي، لقول رؤية تجريدية من خلال تقطيع البنية السردية إلى ثلاثة مقاطع، هذا الانسواء أو الطرح التجريبي، ما يثبت أن يتعمق في قصة «الجرى في الزمن المطهر ليصل مداه في «رائحة البحر» مع تحميل للنص بعدد من الدلالات التي يمكن التعامل معها رمزياً لقول واقع الفسطيني، مسأله، تشريده، شهره، وأحلامه.

هذه الظاهرة، أقصد ظاهرة المزج بين الواقعي، والتجريدي في القصص، بين بنية سردية مفتوحة، خطابها واضح وينتهي بسببها ومباشرة، وبين قصة تعتمد التجريد في القول، والاختصار والتحاسن في الجملة السردية، بحيث يصنع السارد أحياناً، أو يتداخل، نجدها ليس فقط في إنتاج «العيسى» وإنما كذلك لتلقى بها لدى قاصص مهمين في تجريدتها، وهما «أحمد عوده» و«يوسف ضمير».

البنية السردية في قصص أحمد عوده المبكرة

امتداداً وتعميداً لقصص الرواد الشباب، جاءت قصص أحمد عوده عدد بدايات مجموعاته ونقص ذلك مجموعته الأولى «حين لا يطلع البكاء» التي تتعرف فيها على نمطين من أنماط السرد، مشابهة بذلك تجربة الرواد الشباب، مع مفارقة واضحة في اللغة، وفي إدخال توجهات تجريدية داخل بنية القصص، مع تطعيم هذه البنية بعدد من الإحالات الرمزية.

لنمط الأول، وهو السائد المحتمل في «السفرة الكلية المعانية» كما في قصة «حين لا يطلع البكاء»:

«في اللحظة التي دخلت عليه ابنته الشابة، قرأ على وجهها ما يمكن أن يكون إطاراً لأفكار تجويز رأسه منذ فتح عينيه من نوم دخيل».

«حين لا يطلع البكاء، ص ٢٤

ضمير الغالب هو السارد الموجه لجملة حركة السرد، والراوي يعرف مجمل الموقف القصصي، ويحمل أحداثه، وشخصه، إنها المعرفة الكلية حيث لا أسرار على الراوي.

النمط الثماني: وهو نمط «الأنا كمشارك»، حيث التماهي بين السارد والمطلوع والمعرفة متساوية بينهما، وقد برز هذا النمط في عدد من قصص المجموعة وبخاصة في «الظل الأعوج»، و«أحلام في المزاد»:

«دريت حول نفسي حتى غدت السلة الجائبة على ظهري بين يديه فأخذ يفرغ فيها ما تمسخت عنه مغفلة غلغ غلغ بصالح حبستها ملونة لسة كاملة..»

«أحلام في المزاد، ص ٥٣»

على أن أحمد عوده ما لبث أن طوّر بناء السردية في مجموعاته القصصية المتعددة اللاحقة. مع الحفاظ على استخدام نمط السرد المتمثلين في «المعرفة التكتيكية المحايدة»، و«الأنا كمشارك»، ولكن باتجاه إعطاء مجموعات قصصية موحدة للتيمة، صمّح أن لكل قصة في المجموعة استقلالها وبديتها الخاصة، ولكن مجمل المجموعة تظل تمثل تيمة كبرى تظل التيمات الفرعية الواردة في قصص المجموعة، ولعل مجموعته القصصية الموسومة باسم: «مجموع» تمثل هذه التجربة خير تمثيل. هذا للنمط ما لبث أن برز في تجربة سالم التماس الثانية «تلك الأعول»، وكان ذلك كان بداية التحول نحو كتابة الرواية لدى كل من الكتائب أقصد أحمد عوده، وسالم التماس التي جاءت تجربته الأولى «أوراق عافر» وأقرب إلى القصة الطويلة منها إلى الرواية.

يوسف ضمرة ملاحظات عامة حول أنماطه السردية:

يوسف ضمرة قاص غزير الإنتاج، فقد بلغ إنتاجه القصصى المنشور حتى الآن ست مجموعات، إضافة إلى عمله الجديد «سحب الفرضى»، وبالتالي فإن دراسة أنماط السرد لديه تحتاج إلى دراسة مستفيضة ليس هذا مجالها، ولكن، ولإعطاء صورة عن تقنيات القصص لدى يوسف ضمرة في مجال الأنماط السردية، فإننا سنشير إلى بعض

قصصه المتميزة في بديتها السردية من مجموعته الأولى «العريات».

«خضرة ودم لا يضيغ».

تمثل هذه القصة أنموذجاً مثالياً للقصة الأردنية في السبعينات، من حيث مقارقتها لأسلوب النص القديم، واستخدامها مختلف تقنيات النص، من وصف وسرد وحوار، وإدراج، كل ذلك في قصة واحدة كما أن تغيراً في زمن السرد نهجه قد ظهر، فشريط النص لا يتحرك باتجاه زمني واحد، صعوداً واتجاه للنهاية، ذلك أن القاص هنا يستخدم تقنية التداعي مما يدفع له فتح زمن جديد، هو الزمن الماضي، الذي يحافظ على استقلاله من جهة، ويورق في الماضي. وعلى تواصله مع الزمن الراهن داخل النص من جهة أخرى، مجمل الحدث في القصة يجري في الحاضر، وهذا ما برع فيه يوسف ضمرة. علماً أن مدخل الشريط السردى جاء صادياً في مظهره.

كان جسده ينز صرخاً ساخناً، والطيارية ترتفع عن أرض المطار والبيانات تزدل لحدائقها والتساقا بعضهم بعض، أراح رأسه على المقعد.

«خضرة ودم لا يضيغ، ص ١٧»

وكما هو واضح، فإن نمط «المعرفة التكتيكية المحايدة»، هو السائد، ولكن القاص ببراعته قد وظفه حتى طاقاته القصوى باستخدام تقنيات أخرى معقدة للبناء السردى، وبخاصة تقنية التداعي التي استخدمها القاص، وبشكل متميز، يطبقه تفوقاً وخصوصية في مسار قصصنا الأردنية.

وللحق، فإن مجموعة «العريات» وهي المجموعة الأولى ليوسف ضمرة تضم عدداً وإقرا من أنماط القصص الواقعي، والحدودي، مما يجعلها أي المجموعة مفصلاً آخر في مجال تطور النص في الأردن، ومن القصص التي جذبت في بنائها السردية هي قصة «سجود شيء ما» إذ يترالى سرد الحدث في ستة مقاطع، ستة

أشخاص كل من زاوية رؤيته الخاصة، وهي بذلك تعتمد نمطاً سردياً نادراً ما استخدم في قصصنا الأردنية وهو نمط «المعرفة التكتيكية متعددة الزوايا» أو كما يقول عليها فريدمان.

«الحكاية فيها تقدم مباشرة كما تعالج من طرف الشخصيات.. حيث تتقدم الرؤى والمشاعر والأفكار كما تتكون بالدرج»

«نظرية السرد، ١٤، ١٩٨٩»

ولو عدنا إلى القصة فإننا نجد أنها تقدم ضمن التالي:

المقطع الأول: ملخص لما كان يقول في الأيام الأخيرة: كنت أقول ذلك بنفسى. قد يحدث شيء ما - يتحقق أو تحدث معجزة - سيحدث شيء ما، ص ٤٣،

وهكذا يعرض المقطع الأول سرداً من خلال ضمير المتكلم التماسي مع اللبطل السارد.

المقطع الثاني: الزوجة:

«كان يأمل في شيء ما، أحبني كثيراً، وأحب أطفاله بشكل مذل»

«سجود شيء ما، ص ٤٤»

وكما نلاحظ، فقد استمر شكل أو نمط السرد السابق، ضمير المتكلم التماسي مع السارد، وإضا جاء هذه المرة من وجهة نظر أخرى، هي وجهة نظر الزوجة.

المقطع الثالث: أقرب الزملاء إليه:

جاء في الصباح ولم يتأخر عن موعد العمل، كان موعدنا اليوم الثاني في أحد المقاهى، الآن فقط أتأمل، كيف لم يكن ذلك الرجل قائداً عسكرياً،

«سجود شيء ما، ص ٤٥»

وهكذا نلاحظ اختلاف الزاوية في كل مقطع، مع الحفاظ على شكل السرد، ضمير المتكلم السارد في المقاطع الثلاثة الأولى.

المقطع الرابع: الرئيس الساهر

«عمل في الشركة منذ سبع سنين، براتب قدره خمسة وأربعين ديناراً في الشهر، فهو لم يكن يحمل شهادات تؤهله لعمل أرقى من ذلك،

[سبحت شيء ما، ص ٤٥]

وهذا، وكما نلاحظ اختلف شكل السرد، فقد أصبح ضمير الغالب هو الذي يتولى سرد القصص وهذا ما ينسجم مع طبيعة العلاقة بين البطل/ بطل القصة، وبين الراوي، إذ من الطبيعي أن يتحدث الجانب الثاني في العلاقة - وهذا ما يحققه ضمير المتكلم - بين الرجل وزوجيه، ويهده ويؤقرب الزملاء إليه، وأولاً بينه وبين نفسه، هذا بذات التواصل ظاهراً بين السارد، وبين السارد، لذا نجد ضمير الغالب يسوِّط على المقاطع الثلاثة الأخيرة.

المقطع الخامس، بعض من شامدا العادات:

«الأول: كانت السيارة فارغة وظفيفة، وتعمل «مروحة بوضاء»

الثاني: كان الوقت ظهراً، وكان وزميلي يريضان أن يبدوا للشارع،

[سبحت شيء ما، ص ٤٦]

وبالطبع فإن ضمير الغالب يقدم الشهادة بحيادية، لأن المسألة لا تخصه مباشرة، هذه الحيادية، والمعرفة الكلية لما سبحت في نهاية السرد، يؤكدنا المقطع السادس.

السادس إشارة أخيرة:

«الموظف الجديد لا يحمل شهادات، لكنه يقال - ذكي ومخلص، وحسن السيرة والسلوك».

[سبحت شيء ما، ص ٤٦]

وهكذا ينتهي الشرط السردى صمغاً الأحداث، بشكل متسجم بين بنى السرد، وبين العلاقات الإنسانية القائمة داخل النص.

هذا النمط السردى «المعرفة الكلية» متعددة الزوايا، هو نمط نادر استخدامه في بناء القصة القصيرة، لتعقده، ولعاجته إلى

مستمع في - الحكاية - في فعل الروي، ومع ذلك فقد استطاع يوسف توظيف النص وإتقان يؤكد قدرة السبدع على إيجاد تناغم بين ما يقول، وبين كيف يقول.

كما يبرز في المجموعة استخدام نمط «الأنا كشركاء»، كما في قصة «الخوف»

«مثل ودة الصباح، وأصابع يدي اليسرى ترتل في غابة شعرا الأمود قالت لي: يا يوسف، أين نحن الآن، قلت: ...»

[«الخوف»، ص ٦٧]

على أن ما يميز هذا النمط من الاستخدام عند يوسف ضمرة في قصته هذه، أنه ومع استخدامه لاسم «يوسف»، بطلاً، مما يثير تساؤلاً مبالغاً فيه بين الراوي، المؤلف، إلا أنه استطاع أن يحافظ على مسافة في السرد بينه مؤلفاً - بطلاً، وبين الحدث، فلا نجد إغراقاً في البعد الذاتي، بل نجد الوقائع الخارجية ترد ببسر وتناغم داخل النص، وهذا يؤكد بالتالي خصوصية رئيسة مفادها أن السبدع هو الأساس في استخدام أية تقنية، وأن قدرته ومهارته هما المبرر الرئيس في نجاح أو فشل النمط السردى للمستخدم في إيصال السارد.

أكتفي بهذه النماذج من الأشكال السردية المتعددة التي جاء بها يوسف ضمرة في مجموعته الأولى، علماً أن مجموعاته الأخرى زاخرة بأنماط السرد المختلفة ولكن السجال لا يتسع هنا لدراساتها بمجملها.

وإذا كان يوسف ضمرة قد أبدع لنا قصصاً واقعية متميزة في بنيتها الحكائية وفي أشكال بنائها السردية، فإن قاصداً أردنياً آخر، من جيله نفسه، قد أبدع بدوره قصصاً ذات خصوصية، أكدت تميز القصة الواقعية الأردنية في قدرتها على التقاط اليومي والجرمى والتعبير عنه غداً، البرمى المتعلق بالإنسان الأردني، بهجرته، بتضاياه المعيشية، نوس ضمن طرح أيديولوجي جاف، وإنما ضمن بنية فنية تعمل الأيديولوجيا نبضاً وأحاساساً، القصة الواقعية التي تضمن حدثاً ينادي، وتضم كذلك شخصية أو شخصيات تلمز وتكسار، هذا

القاص السبدع هو «هاشم غرابيه»، الذي تملأ مجموعته «هموم صغيرة» امتداد وإثراء. «السرد القصصى الواقعي، مع تجاوز لمشكلات الجملة للكلاسيكية التي سادت عند الرواد الشباب، والسماح لاستخدام اليومي موضوعاً فنياً لقرول نبض وهموم القرية الأردنية، بحيث لا تنبأ إذا قلنا، إنه وإذا كانت قصص خليل السواحري في «مفى الباشورة» ومحمود شقير في «خيز الآخرين» قد قالتا هم القرية الفلسطينية وواقعها المتحول إيجابياً، وإذا كانت قصص إبراهيم العيسى وأحمد عوده ويوسف ضمرة، قد قالت هم المقيم، وضياح الفطير الإنسانى فيه، والزغب في الالتحاق بالتحضر من هذا الواقع المتحدر، وإذا كانت قصص جمال أبو حمدان، وبدر عبد الحق، وفخرى قعوار، والياس فيرح قد قالت هم المدينة بإشكالاتها، وبمسؤولها على الإنسان ومصادرتها حلمه، أول، إذا كان ذلك كذلك، فإن قصص مجموعتي «أنت يا ساديا، لسالم النحاس» و«هموم صغيرة» لهاشم غرابيه، قد حملتا نبض القرية الأردنية وهمومها، وضرولها الإنسانية ضمن بنى سردية مزجت بين التقليدى - والحداثى في القصص.

هاشم غرابيه والبنية السردية في قصة «هموم صغيرة»

إن أهمية البنية السردية في قصة «هموم صغيرة» لا تنهى عن اعتمادها نمطاً معيناً، وهو هذا نمط «السيرة الكلية السعيدة»، وإنما من محمولات بنائها السردية، أي من خصوصية غناها الذي تضمنته مجمل البنية السردية للقصة ذلك أن قيمة هذا النص تقدم على مجمل التقنية السردية الواردة فيه، وإن كانت نتاجاً طبيعياً ومسجماً معه، فالسكان - قرية أردنية ما.

والزمان - صلاة العصر، وقت دراسة اللبندر.

ومهارة القاص جاءت في توظيف نمط «السيرة الكلية السعيدة»، بما يتوجه للراوي من إمساك لمجمل الحدث، ومن ثم نقل

مختلف التطورات داخل النص، وتضمنها بنية سردية بعيدة عن مفهوم الذات. الذات الخاصة، ويصلا إلى هوم الجماعة:

«صاوا.. صاوا.. النظر بثلاث عشرة، قالها أبو صالح من خلال ضحكة مقطوعة اللحن، وهو يفرد كمية الملبدين بكن البيدر على ساعديه المبلتين بماء الوضوء».

(هوم صغير، ٩)

ثم ينتقل السارد: إلى شخصية أخرى، وهي شخصية الإمام، الذي يشرح في صلاته قائلا لنفسه «فانك الله يا أبا صالح، لا تأتي إلا متأخراً».

«كي غلظت من السنة القبلية، لا يترعوا إلا بعد أن يسمع الأذان».

(هوم صغير، ١١)

ثم ما يلبث أن ينتقل السارد إلى عدد من الشخصيات الواقعة تؤدي صلاة العصر خلف الإمام ينقل لنا ما يدور خلف كل شخصية.

فأبو حامد يقول لنفسه «بئني حمدة وحدها على البيدر، وحان الوقت كي نلقب القلق».

(هوم صغير، ١٢)

بوالرجل الممن الطويل، يفكر في أن يكمل الصلاة جالساً بعد الركعة الأولى».

(هوم، ص ١٣)

«وصاحب الذكأن فقد عقل على أمور الذكأن، وخاف أن يخطئ ولده في التجارة».

(هوم، ص ١٣)

«وأبو سليم «استيقظ من جلم رأى فيه المحصل يدق بابه».

(هوم، ص ١٤)

«وأبو صالح، لم يعد مرفقا من عدد ركعاته».

«والإمام نسي نفسه، لأنه أحس بأنه سمع ضحكة مكتومة من أبي صالح، وتذكر حديثه مع مدينيه

قبل الصلاة، مخذكرا كيف استطاع أبو صالح معرفة سره، ذلك أنه كان يتجامل مع الفلاحين بالريا، العشر بثلاث عشرة».

«وأبو سليم يتجملح: «محارلا تذكير الإمام بطول وقته» (هوم، ص ١٨)

«أما أبو صالح، البطل للمعمر، فقد أخذ يصفى لأغاني للدراسين على البيادر المجاورة».

«وصاحب الذكأن أصاد حساباته، وتذكر أن لم للمبد اشترت هذا الصباح حلاوة ولم تدفع لملها، ونسى أن يسجلها في دفتر ديونه».

(هوم، ص ١٩ / ٢٠)

ثم ينتهي السرد في المقطع الثالث، بمنحكة أبي صالح، ومن ثم ضحكة المسيح، «لقد ضحكوا فجلقت صلاتهم».

(هوم، ص ٢١)

هكذا، ومن خلال ضمير الكاتب، السارد للمارف بكل شيء، استطاع القاص أن يملأنا توطيئاً مثالها لهذا النمط من الاستخدام السردى، تمرقنا من خلاله على مجمل واقع القرية، وعلى خصوصيته وهوم شخصياتها في القاص».

سهر التل:

تقدم لنا سهر التل في مجموعته «العيد بأني سراً، والشفقة، نطحن من القاص، الأول يعتمد حدثاً وشخصيات وحكاية تروى، وهو بهذا يندرج ضمن أساليب القاص المتعارف عليه، حيث السارد هو في الغالب بطل القصة ذاتها، ويكون ضمير المتكلم هو السائد. هذا ما نلحظه في قصة «بحيى» من مجموعتها الأولى مثلاً. وكذلك في قصة «دورة نهارة» من مجموعتها الثانية - المشقة».

«لم يفكر وهو يودع صحبة المساء إلى منزله، أنه أصبح كالساعة».

(المشقة، ص ٦٥)

وبالتدريج يندخل السرد - الحدث - الشخصيات وتطور البنية لتصل إلى خاتمتها - إلى الخطاب التكميلى المكشوف الدلالة والمضى».

أما النمط الثاني، فهو أقرب إلى الفكرة، بعيداً عن حدث يروى، أو شخصيات تتحاور مثلاً، إنه لا يمتلك مركزة في الخطاب، أو حدثاً يدور حوله، وعندها يتناوب السرد أطراف غير محددة، لا يستطيع ضبطها، ففرضه بين هو - الرواى المتعادي، وبين هو للشخص أو البطل المتخيل، وبين هي - البطل».

على أن مائلته في مجمل البنية السردية في قصص سهيل أنها وإن بدت غير فظة بخصوصية المرأة، بروحها المتمردة للمساواة مع الرجل، لتكون لذا له، في مجموعتها الأولى، فإن هذه الروح، روح المرأة المتمردة، تنحج بها مجمل البنية السردية في مجموعتها الثانية».

إلهاس فرحكوح، والتجريب في البنية السردية:

ومن الأسماء القصصية الأردنية البارزة في جبل السبعينيات هو القاص «إلهاس فرحكوح»، الذي ما لبث أن عمق تجريبه للقصصية في خمس مجموعات، ضمنت عدداً من أنماط السرد، ولكن ولأن السجال لا يتسع لدراسة وافية لهذه الأنماط التي استخدمها «فرحكوح» في مجموعاته، فإننا سنقتطع عدد ثلاثة أنماط تجريبية طرحتها «إلهاس» مع ضرورة الإشارة إلى أن أنماط السرد الأكثر انتشاراً بين قصص إلهاس فرحكوح هي نمط الأنا العشوائي، حيث التماهي بين السارد والبطل ضمن استخدام ضمير المتكلم ونمط المتكلم ونمط المعرفة للكثرة المتعادية، حيث ضمير الغائب الذي يوجهه سارد عارف بكل التفاصيل، أما الأنماط السردية التجريبية التي أوردتها «إلهاس» فبمكن الإشارة إلى:

قصة طويلة جدا

مع أن هذه القصة من مجموعة إلهاس فرحكوح الأولى وهي مجموعة «الصفعة»، إلا

أن طليعة الجمل السردية فيها تتوغلنا، هذه الجمل التي تعتمد إيجازاً تصويرياً لحالة إنسانية ما، مع إشارات ذات بعد تجريدي، حيث لا وجود لشخصيات أو أحداث يظن وإنما هنالك تصوير شعري لحالة إنسانية عامة.

«يكتب لها وهو يحترق

تقرأ وهي تبكي

يسمعها الآخرون

يتبهرون أولاً بكتيرون

شئ كالدمع المحرق ويجدد

(قصة طويلة جداً، ص ١٧)

هذا النمط السردى التجريبي، ما لبث أن برز في كتابات قصاصينا وبخاصة لدى جيل الشباب عند كل من محمد طميلة، وسامية العظم، وحمى القيسى، بل إن هاشم غرابيه ما لبث أن جربه بعد تطوير بسيط علوه في مساهلة لإكسابه حداً ما، وذلك في تجاربه الأخيرة.

وهنا أشير إلى أن هذا النمط يعود صاماً عن السرد القصصى كما نفهمه في القبول القصصى، فهو أقرب إلى اللغة الشعرية ذات الإحالات التجريدية العامة، ويظل «إلياس» سبق استخدامه المبكر، بهذا الشكل المنفصل من الحدث ومن الشخصيات، وإن كنت أميل إلى عدم اعتباره شكلاً سردياً قصصياً.

بروميثيوس يستحضر المطر:

كما وتستوقلنا في السبعورة الأولى «إلياس» قصة «بروميثيوس» يستحضر المطر. بما تثيره سردياً من دخول نمط جديد للبيان السردى للقصصى. والتمثل في «الاقباضات» من مصدر معرفي آخر، مهيماً عن الشخصيات الحكائية داخل العمل، وهو ما نسميه حالياً في مجال النقد باسم «التناصر» إن مفهوم «التناصر» السائد حالياً يتفق أساساً بتوظيف نصيوس أو أجزاء من نصيوس فنية داخل العمل، ليصبح جزءاً من متن العمل، متناغماً معه ومتداخل فيه، وهذا ما استطاع إلياس فركوح أن يحققه، فمع أن التوظيف

لا يتم من نص في آخر، وإنما من كتاب معرفي، على وهو كتاب أساطير العالم القديم، صفحة ٢٢٩ / ٢٣٠، ولكن إلياس نجح في توظيفه ليساً داخل العمل ليصنع جزءاً من البنية السردية، محققاً تناسلاً نادراً في قصصنا الأردنية بين كتاب معرفي وبين عمل فني:

«على أن من السهل التحقق من أن «بروميثيوس» شخص من شخصوس الروايات الشعبية، وهو السيد المضاد «المثلثي» الذي يجلب انتصاره على الآلهة بؤساً مجزياً للجنس البشري بقدر ما يجلب لنفسه، تناول قلما وخط به مرتين تحت كلمة مجزياً،

(بروميثيوس يستحضر المطر، ص ٣١)

أسرار ساعة الرمل:

تمثل هذه القصة نموذجاً للشكل المعقد، ولكن المحافظ على بنية اللغوية، في تطور القصة القصيرة الأردنية، إن تعقد بديتها السردية من جهة، وإتقان هذه البنية من جهة أخرى، يشير إلى تطور مقدرة القاص على التعامل مع فقه، بجنية وإسمرار أوصله إلى هذه الخصوصية السردية في بناء عمله.

تتقسم القصة إلى ثلاثة أجزاء رئيسية، مسبقة يدخل طرح فيه الكاتب، بلغة غنية وحدث يتنامى تدريجياً، إشكالية وخصوصية فعل كتابه القصص. كما أنها أي القصة بأجزائها الثلاثة - مقبوعة بخافية، تمثل جزءاً آخر أو لعل جزءاً بإعما من أجزاء القصة، يمتزج فيها الرقائلي مع اللغوي، لقول خصوصية المبدع، خصوصية التجربة، تجربة الكتابة، وينتهي القول القصصى بمصادرة ذلك شقين مصادرة القول القصصى، للأبطال الفيليين الذين خلقهم المبدع، ومصادرة للمبدع ذاته، لإدعائه لواقع. أي مصادرة مادنية ونفسية معاً.

ونظراً لأهمية هذه القصة فإننا سنحفل بالتصريح على تفاصيل البنية السردية فيها، كما وردت في أجزائها القصصة.

الكاتب يبدأ:

قلب الساعة الرملية وأخذ يتأملها. بدأت الذرات البلورية تنهال من العنق الخفيف، رآها تنثع وتطلي.. استغرقه التأمل دقيقة،

(أسرار ساعة الرمل، ص ١١)

هذا النمط السردى مخملاً باستخدام ضمير الغائب، ساعد الكاتب على إرساء الدرجة للملك للقص، وكذلك مكّنه من الإشارة بذكاء إلى «ساعة الرمل» رمزاً للزمن القصصى، زمن الفن في علاقته بالزمن الموضوعي، ومن لم أصبحت «ساعة الرمل» إطاراً زمنياً جاء قادراً على شد لكمة العمل، بالتالي برز جزءاً إمكانية ترويح أجزاء العمل في قصة واحدة، وصبر هذا السرد المعتمد على ضمير الغائب، حيث الصادر يعرف كل شيء ويقتل عن بعد مجللاً على الأحداث، أمكنه الدخول إلى القصى - إلى قبل الكتابة.

٧ - القبح:

«كان كل شيء جلي فوضهه في المكان، لكنهم لم يجدوا جبهة، لم يصلحنا بأي جسم، وإنما وجرمان في الظلمة المكسورة بالخط الأرضي للضوء العريض، دأبها عليه بعدما أغلق الباب باحتراس،

(أسرار ساعة الرمل، ص ١٢)

هذا يتقدم السرد، مع محافظته على لمحه السابق، يتقدم من العام، هم المؤلف ومشكلاته الإبداعية، إلى الخاص، خاص الحدث والشخصيات، عبر جملة سردية متقدة حد الصنعة الرفيعة والرواية، لا زائد في الجملة، اقتصاد شديد في اللغة، مع تماكش شديد في الحلاقات، «الظلمة المكسورة بالخط الأرضي».. دأباً عليه بعدما أغلق الباب باحتراس.

وهكذا يدخل القصى قبله اللغوي الخاص به.

٣ - البرقة الموضدة:

موت بين كتلة الجبال في البحر وجسمها الجرمي، لفت إلى الصطوخ وضابت داخله، ثمة إحساس بخفة

• المكاتب ينتهي:

هنا يبدأ السرد دورة جديدة، فهو بعد أن نجح في إقناعنا بأن هذا الذي تحدث عنه في الأجزاء الثلاثة السابقة هو الواقع كما هو قائم في الوقائع اليومية، أي بعد أن تحقق فعل الإيهام بالتحقيقة، فإنه يعود بنا إلى إيهام جديد، بأن السابقي في مجمله ليس سوى صورة لغوية مُعْداة، لأن الوقائع هي ما سيأتي:

«مَرَّحْ بالقلم بعيداً، وشتم صائمه الأول، سمع ارتباطه بالمائل الغائب هناك. لم ير الحاصل، إذ لم يرفع حديدية أبداً. ظلّ منكباً فوق الأوراق المحلاة بالسطور التي كتبها. لم ينظر إلا إلى حيث سقط القلم.

كان يجمع رأسه المتفجر بين يديه... ها قد انتهى من الملكية الأخيرة... ها رحل الوقت ضحية كامنة هناك... إنه ضجيج الطرق على الباب... وكانوا هم... هي ليست البيرة الأولى التي يقرمون بمداومتهم... بعدها لأُصن بهم بقتادونه نحو المعركة المبهمة... استوقفهم، إذ ظن إلى أسر لم يقبضه في غرفته... لم ألق أبداً الرمل.

(أسرار ساعة الرمل، الصفحات ٣٦ إلى ٤٥)

وهكذا يقال زمن القلم، بعيداً الحكاية إلى أولها، إلى لقب الإماعة الأزمانية، أو عطى السرد إيهاماً بشماهي الجواني مع الظلي في إقناع مجبسي مجبم، حيايدي وبارد في مجبسه، هذا ضجيج، فالضجيج والضجيج والتقلبات، ولكن التبهارة في التجمال مع تقنية السرد، مع القلم، مع الزمن، مع المكاني كلها تضي بقدره قصصية متميزة، تؤكد تبهارة الإيمان فركوح في التعامل مع فن القلم.

زليخة أبو ريشة في مجبسية في الزلزالية،

أهذه قصة «في الزلزلة» بنية قصصية معقدة، لإتضاع لقاعدة واحدة سواء على المبدوي المباشر لبقاء السرد، أن على مستويات السرد وزمعه، فالقصة تقدم على شكل لوحات ضئيلة ما بين الرقم عشرة

غريبة تحتاجها، أو ربما المكس، إذ إن القلا لا مربية تشكها إلى رهبة سواد.

(أسرار ساعة الرمل، ص ١٨)

وكما نلاحظ فإن السرد يستمر ضمن نمطه السابقة «السارد صاحب السرعة الكلية المحايدة»، في محاولة ناجحة للولوج إلى التناقض القائم في رضى وسلوك إحدى شخصياته، لطرح واقع لغوي جديد، وإن بقي مرتبطاً بسابقه، ارتباطاً يعتمد المكان، مكان للنفس العام، وللزمان، زمان الكتابة القصصية. للوصول إلى الجزء الذي يلي مع محافظة الجملة السردية على صحتها المرفقة، وعلى قصديتها الذهنية الواضحة، مجبلة ببراعة لغوية واضحة.

• بين التاسعة والعاشرة:

وهنا ينشط السرد في أبرز خصوصية الزمن، الزمن الغني، والزمن الواقعي وقد وظفه القاص ليصاغي بين زمن الفن، وزمن الوقائع، وصولاً واحداً ومقتوداً إلى نهاية القص، نهاية الوقائع، وهي الاجتهاد للطرفين معاً.

هو آخر الراغبين وأكثرهم أناقة، قال فرود وصوله، داخلنا مقلداً إلى الماضيين، غيور قادر على التذكير، هناك مشهد من الناس، وهبط بهجده على القيد الفارغ، أصبح ما يزال تشير إلى الأرض: منحه المصنوع مستحقاً، وحلق قاتلاً: لا تخلف إنها سيرة الاختصال الأخير. الفن عاد.

(أسرار ساعة الرمل، ص ٢٣)

(إن السرد بأخذنا معه، رابطاً السابق باللاحق، مشدداً إلى ختية قائمة، بالتعويض غير بارد، والفتاة قائمة، ولقداسة والسود هما وجه الأرض، كل ذلك زليخة مجبسية ورواية، بقدر السرد - المستند منجز الغائب - إلى ختية: الهمسرة سلفاً لدى الراوي، وهي اعتقال الجنب.

وراحد، ويبدو واضحاً في السباق أو راويها عارفاً بمجمل الأمور يقدم الحدث لنا، ولكنا نكتشف في ثانياً اللوحات أن شخصيات أخرى جديدة تبهض ويقوم بدور السارد، إننا نلتقي هنا بعدد مرجعيات السرد الشكفية، إن السرد هنا يجه، ضمن صيغة معقدة.

• في الورقة العاشرة - الأولى تروينا: بيرز هو الراوي «رفع رأسه في فجوة الباب، ثم ما لبث أن يظهر السارد الكلي الحارفي بالأشياء ناداه فتملكت.

• في الورقة الأولى - الثانية تروينا: بيرز السارد الكلي الحارفي ببرنامج الأمور، ثم ما لبثت السرد أن يتصلق إلى أنا المتكلم بلسان المرأة - البطة، ومن جديد يتصلق فعل السرد إلى هو الرجل، وليس هو السارد الكلي. أي أن هنالك تروينا، بين راوي كلي حارفي ببرنامج الأمور، وبين هي البطة الألفي، وهو القامع الذكر.

وهكذا تختلف بنية السرد في كل مقطع، مع بقاء شخصية المرأة قائمة في مجمل السقاطع، إن قصة «في الزلزلة» وما تحويه من تناقضات في أزمان السرد، وتعدد في مستوياته، وتناوب في أشكال السرد مثل نموذجاً لقصة الأروحية المعقدة بناءً، ولكنها تبطل متحاشية قادرة عن أن تكون قولاً قصصياً. في إطارها السردى يمكن أن نميز فيها الترتيب السردى التالي:

- راو أكبر من الشخصية ويعلم أكثر من الشخصية حيث تتجلى سرداً الزلية من الزواء.

- راو مساو للشخصية، يعلم ما تعلمه الشخصية بحيث تتضح سرداً الزلية مع.

- راو أصغر من الشخصية، يعلم أقل مما تعلمه الشخصية بيرز سرداً من خلال الزلية من الخارج.

(بنام الرواية، ١٨٠ - ١٨١)

أي أننا أمام قصة قصيرة متفوقة سرداً، تشير إلى فترة «زليخة» جلي التناقل فيها مع أولها، بما يعطى قصة، تحمل هم المرأة.

رويتها، روحها المتمردة، لبناء عالمها الذي تريد، لإثبات إنسانيتها ووجودها في الحياة.

رجاء أبو غزالة: الأبواب المغلقة.

يمكن أسلوب زليخة في «في الزلزلة»، فإن رجاء أبو غزالة لا تميل إلى تعقيدات البنية السردية، ولذا فهي تحرص على رسم واقع شخصياتها ببساطة، متحدة في الغالب أسلوب الراوي الحكام بهرمان الأسود، مع استخدام لصميرى الزوي - الأنا، والد هو، بتفاوت لا يمتلك صفة القاعدة بين قصة وأخرى.

في قصة «الأبواب المغلقة» نجد أسلوب الراوي، الذي يمتلك المعرفة الكلية المتعادية، فهو الذي يقف لنا واقع البطلة - الزوجة والأم معاً، من خلال إعطائنا صورة عن واقع المرأة - زوجة المليونير، مخلقة من قضايتها ورويتها النسوية المدينة تقمع الرجل وتسلط، وغير القادرة على تجاوز في الوقت نفسه.

على أن «لرجاء» تجارب قصصية أكثر حداثة، وأكثر تعقيداً في إطار بنية السرد، وربما تشكل قصة «القنسية»، نموذجاً مثاليًا لتداعجها الجديد، وهذا ما ستتعرف عليه في حينه.

جمال ناجي في «رجل خالي الذئب»

وامتداداً للخط الواقعي في تطور السرد القصصي، جاءت تجربة «جمال ناجي» في «رجل خالي الذئب»، وقد اعتمدت البنية السردية لديه صيغة التماهي بين الراوي - الكاتب:

- في قصة «الستر السوداء» نجد تماهياً بين المؤلف - الراوي، فمن خلال ضمير المتكلم وعبر وجهة نظره يتم تقديم الأحداث والشخصيات، أي أن السرد هنا يتكلم لزوج الأنا المشرك، وعن طريق هذه «الأنا» التي تقدم القصة بضمير المتكلم يتم التعرف على الأحداث والشخصيات:

«البرد قارس حتى في قاع عمان، لكن السترة بدونارين، كلمة السترة

أضاعت الدفء في نفسي، فثلثت نحو ذلك الذي يصيح بصوته القوي، (الستر السوداء، ص ٧)

هذه الصيغة هي السائدة في مجمل مجموعة جمال، التي يبرز فيها ببساطة الشبكة السردية، مع ميل لتقليل عدد الشخصيات ما أمكن، وهي، بهذه البساطة، تقدم عالماً إنسانياً متعدد زوايا الزوية مع بقاء البنية السردية متقاربة، يغلظها الحوار ليعطي مرفق الشخصيات ووعياها.

محمود الزيموي في «كوكب تلاح وأملح»

على أن لبعض القصصانيين بنام السردية الخاصة بهم، والتي تميز قصصهم عن بقية قصصنا الأردنية، وبخاصة «محمود الزيموي»، في معظم مجموعاته، ولخص منها «كوكب تلاح وأملح» حيث الغرائبية في الدلالة - المعنى، تخلق مجمل للنص الذي يبدو ظاهراً سردياً واقعياً بسيطاً، ولكنه يظل مكتئباً بمحولاته السردية بعيداً عن النص، ومن نماذج هذا السرد نأخذ قصة «الحكام يجتمعون في غمرة الأحداث» حيث يتشكل بناؤها السردى على الشكل التالي:

«أرعدت السماء فوق الزموس، وصجرت تحت الأقدام، وثار غبار كثيف في الفضاء، تقدم تحت رزاقه جيش الأعداء وضربوا نطقاً محكما حول المدينة وتقدم قائدهم إلى كبير الحكام في المدينة وبادره: ها الآن التونا بأطفاكم وفيتاكم»

(الحكام يجتمعون، ص ٥)

وكما نلاحظ فإن السرد في نمطه الغفاري يأخذ شكل الراوي صاحب المعرفة الكلية المحايد، وهو بهذا يتشابه مع مجمل السائد في الكتابة السردية القصصية، ولكن خصوصيته تتمثل في محولاته الغرائبية هذه، حيث يتدخل الحلم مع الواقع في فانتازية معتدة، تصوير المستقبل/ القارئ على استحسان مجمل مرجعيته الثقافية للوصول إلى فهم المراد، إنه سرد يحمل بحدوث في

دلالاته: بهذا داخلياً عميقاً، يكتظ بمحولاته المرجعية، مع اعتماد لتفريب مقصود في مجمل الإحالة مما جعله لقصص «الزيموي» تكتها الخاصة المميزة.

محمد طميلة ونموذج التجربة الشابة في القصة الأردنية:

ولم التجربة القصصية الشابة الأكثر غنى في مجمل تجربتنا القصصية والتي تستحق وقفة للتعرف على مستويات السرد فيها هي تجربة القاص «محمد طميلة»، إذ نجد فيها على قصرها، تنوعاً، وتجديداً، وتدخلها في البنى السردية لدر أن نجد له مثيلاً في قصتنا، ولذا نسمح إلى مناقشة قصتين من قصصه، واحدة تنتمي إلى قصصه الواقعية وهي قصة «الخبيبة» من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه، والأخرى هي قصة «الضجيج» من مجموعة «المحتملين الأرواح».

الخبيبة:

«كمية الكونيكال التي دلقها في جوفه، تكفيه لأن يفرح في شوارع العاصمة وفي ضواحيها إذا أراد... منذ أن جلس وفي حضنة زجاجة عذراء، قرأ أن يمل،

(الخبيبة، ص ١٨)

يمثل هذا السرد البسيط، وال مباشر، حيث الاعتماد على ضمير الغالب، مع استخدام أسلوب التطنيع إذ جاءت القصة موزعة على عشرة مقاطع، يصور كل مقطع منها حالة من حالات الهزل ويظهر جزءاً من حياته، يعطينا «محمد طميلة» نموذجاً لقصة واقعية بسيطة هي أقرب إلى قصص الرواد الشباب الواقعية، مع فارق يتمثل في جرأة محمد طميلة في طرح خطاب ديني أي اهتمام للمسألة الأخلاقية أو السياسية السائدة، أي أن الصدق الفني يبدو متجاوزاً في مجمل قصصه، إذ لا وجود لوعى مسبق أو مفروض على الخطاب، ولعل هذه إحدى أهم خصائص محمد طميلة القصصية.

ولكن «طعلية» مألوف أن طرّ بداه السردية بانتباه جديد يبعد عن مثل هذا السرد الواقعي السابق، ولعل أهم تجلّ لهذا النمط الجديد قد برز في مجموعته «المحتمسون الأوراد»، ونأخذ منها هذا المثال:

الضجيج

«فجأة صرخ رجل في الشارع بأعلى صوته: «أحمد ١١١ ده» هزل بانتباه رجل كاد يغيبه الزحام أحمد ١١١ ده اصطلح بالمارة فاعتذر من اصطدم بهم، كان يصرخ ويشير بيديه: أحمد ١١١ ده... اقترب من الرجل المتصرع: أحمد... أنا آسف، لم أقصد الإزعاج، ولكني ظننتك أحمد، أكبر أسفي الشديد: صرخ من جديد: أحمد ١١١ ده هزل بانتباه رجل على الرصيف الآخر... أحمد- ١١١ ده»

(الضجيج، ص ٤٣)

هذا النمط من السرد جديد في قصتنا، فهو يبرز لنا فكرة بوظائفها تقصيصاً من خلال بناء سردى بسيط يركز على الحالة النفسية للبطول، فبالاهتمام هنا لا ينصب على أداة القول، وإنما على القول ذاته. فلا خصوصية أو تميز في البنية السردية، وإنما مرجع التمييز إلى الخطاب، إلى ندرته، وإلى جرّهم الإنسانى الأخاذ والمفاجئ.

سامية العطوف:

البناء السردى الذى يعتمد لغة شعرية الدلالة، من حيث تعدد احتمالات الدلالة، والذى يبنى موجزاً مكثفاً، يركز على البعد النفسى للبطول، هذا البناء الذى جاء به إليهم من أفروكس مبكراً في مجموعته الأولى «الصلمعة» والذى أشرنا إليه سابقاً في قصة «قصة طوبلة جده» والذى صممه «محمد طعلية» وزاد من خصوصيته كثافة، ووجهاً، وقدرة على التقاط لحظة غرابية ما، ومن ثم تمحيقها في موقف سردى موجز، أقول إن هذا البناء السردى نهجاً طاعياً على مجمل

إنتاج «سامية العطوف» وبخاصة في مجموعتها القصصية الثانية «مقرس أثلي» ولو عمدنا إلى تحليل البنية السردية في قصص هذه المجموعة فإننا نجد تشابهاً غريباً بينها يعمل في التالي:

١- استخدام ضمير المتكلم، ضميراً سارداً ضمن نمط «الأنا المشاركة»، وذلك عن طريق إيجاد حالة من التماهى بين أنا البطول في السرد، وأنا المؤلف الراوى.. تعميق البنية السردية المرجزة.. بموقف غرابى نهائى، يظهر للقارئ ويستحوذ على انتباهه لغزابة خطابه.

والتدخل على ذلك نقطف البدايات الشعر، للتصميم العثر الأولى من المجموعة.

١- صطفى على وجهي... إذ فلتحت عيني... أبصمت له بفجر... حملت الطفل قليلاً.

(مريم السيد ص ١٢، ١٣)

٢- تداولت نفساً من جيب قميصي... بدأت استمتع بالموقف...

(انتهاز الحواجز- ص ١٥، ١٦)

٣- دلفت إلى غرفة نومى، حبرى الصغير... التفت جسدى المنفرد تبعاً...

(بنّتا- ص ٢٠)

٤- استيقظت بعد منتصف الليل... سمعته.. غادرت ذفاً فراشها.

(زواج ناجح، ص ٢٣)

٥- وافقت أن أتبعه في هذا الزقاق... كان يلوئى بيمنى خطرات...

(ارتباك، ص ٢٦)

٦- عندما دعيتلى أمى بصوت خفيض... بدأت أقضم أظفاري...

(يوم آخر، ص ٣٠)

٧- وحذى لا أسمع سوى صفير الريح... صحت على صوت صائرة.

(اتكادات تحت سدانة ص ٣٣، ٣٤)

٨- فى وطن شعبي... فى حى شعبي... وقف رجل منديل البسم.

(مشاركة، ص ٣٧)

٩- قضيت الوقت متمسكاً فى الفوارج... انتهيت إلى باحة الدار.

(قطب السيد، ص ٢٩)

١٠- ورد أريتهم البهت من جهات مختلفة... نأكلوا فى عمة الليل...

(جسد مطر، ص ٤١)

وباستقراء القصص الثامنة والعاشرة، اللتين وردتا ضمن بنية سردية تعتمد ضمير الغائب، فإن القصص الثماني الأخرى تعتمد تماهياً بين الراوى - المؤلف من خلال استخدام تقنية ضمير المتكلم، أى ضمن صيغة «الأنا المشاركة» هذا التوجه يقرب القول من الذات، ذات المؤلف، ويحارل خلق تواصل مع المستقبل/ القارئ بالمرارة بنفسها، ولكنه يمنع النص من التعمق بانتباه بناء سردى متداخل، وربما يكون السبب الرئيس لقصر هذا النوع من القول القصصى، أقصد قصر شريطه اللغوى، إنما يعود أساساً إلى هذه الخاصية، فالمؤلف - الراوى هنا يتماهى مع السارد لإيصال قول، خطاب مركزى يعتمد إثارة حالة نفسية معينة هي في الغالب غرابية، ومن هنا اعتماد هذا النمط الدائم على التكرير، وعلى بنية «قائنازية» لالتصميم مع وعى الواقع عالياً، هذا النوع من البنية السردية هو ما برزت فيه سامية العطوف في قصصها.

إنصاف قلعي:

إنصاف قلعي من الأسماء التي بدأت متأخرة في كتابة القصة، وقد صدر لها مجموعتان قصصيتان حتى الآن، ويلاحظ الدارس لآلية السردية في قصصها تنوعاً في أنماط السرد، من مجموعتها «رعى المدينة» نتجها ما يلي:

١- حين دلفت من باب الصدقية، خيل لي أن الدرّج الأحمر المرادى للشارع الكبيرة يطال من نحر السماء مع كل درجة تصدده ترافقه زهرة

فَلْ سَاحِرَةٌ... ما الذى قادك إلى هذا البيت،

(طواويس وثقافة كرتغالية، ص ١٨)

وكما هو واضح من السياق فإن القاصة لاتعنى كثيرا بضمير السرد فى القصة، فالتحليل حدث فجائيا بين ضمير المتكلم حين دلفت من باب المدخلة، حين، إلى أنا الراوى فى السرد. وبين ضمير المخاطب: «مع كل درجة تصعدنا ترافقه زهرة فل ساحرة... ما الذى قادك إلى هذا البيت»، ترافقه أنت، فأنك أنت المخاطب، وبالطبع فإن هذا يربك البنية السردية، كما ويربك عملوية التحليل. ولكن الدارس لقصص «إلهسا»، يلحظ ترويضاً موقوفاً بين بلى سردية تأخذ أنماطاً مختلفة داخل القصة نفسها، ذلك أن تقطيع القصة إلى عدد من الفواصل ساعد على إمكانية استخدام أكثر من نمط سردى:

١- ارتدى للمدوبد ملابس على عجل... أطلق الباب خلفه. فرك يديه.

٢- الصخر بانتهاء «شارع الأسير محمد» أمس باسترخاه فى سائى، لحنه على دراجته، كالنار غريباً يرتدى بخلطاً قصيراً.

(ملفوظ عزرائيل وأنتة رقمه ص ١٩)

إن تقطيع القصة إلى عدة مقاطع، أمكن للقاصة من إدخال أكثر من شخصية، كما أعطاهم إمكانية التنوع فى ضمير السرد، مما يجعل هذا النمط السردى يقترب من «المعرفة الكلية متعددة الزوايا» لوجود وجهات نظر لأكثر من شخصية.

على أن «إلهسا» فلسفى، وفى عدد من قصصها لاتهم كثيرا بوجود تناوب فى البنى السردية، بحيث تتغير العناصر دون مرور، وبخاصة فى القصص التى تخلو من التقطيع كما فى قصة «الرجل جسر البيت» وهذا التخيير بين عناصر السرد، يربك المتلقى، ويجعل إحالات التناوب لأصحابها مسألة فى غاية التعقيد مما يربك مجمل القول القصصى بزمته.

بسملة النمرور:

تتفق بسملة النمرور مع هند أبهى الشخص، وسامية العطوف فى أنها غير قلقة مطلقاً بمفهوم تكوره - أثرة فى إبداعها، فهى تكتب إبداعاً غير موجه جنسياً، بمعنى لا قيمة لجنس البطل ذكر أو أنثى فى النص، وكأنها تقول إن القهر واحد، والواقع واحد، والتخيبة بالتالى واحدة.

«بسملة» لاتهم كثيرا بتحقيق البنية السردية، أو حتى ببساطتها، فالقصة عندما متجهة إلى هدف محدد سلفاً، ومجمل البنية مخفية للوصول إلى هذا الهدف، وإلى النقاط لحظة إنسانية ما، بغض النظر عن وقائعها أم لا، عن إمكانية حدوثها أم لا، ليس هذا هو المهم، المهم أن تكون النتيجة على مفاجأتها وعدم توقعها - منصبة مع المقدمات، بمعنى أن الأحداث الصغيرة المتراكمة التى تبدأ مع القصة وتقودنا تدريجياً إلى الاقتراب من النهاية، ثم فجأة يحدث الترتيب المالى للحدث الإنسانية، ويترن هذا الترتيب المتحد بسلك جديد للشخصية، سلك غير متوقع، سلك مفاجئ.

وما دام الهدف الذى يتجه إليه النص هو هذه النتيجة المرجحة النص إليها سلفاً، إذن لا داعى لبذل جهد مفرط لتجميل السرد، أو لتعقيده وتبخله. وهكذا فإن البطل - الراوى يقدم الأحداث التى تترى تدريجياً للوصول إلى الخاتمة

- فليس مهما

أن الرجل لم يركب القطار

- وأن السيدة أطلقت النار على نفسها.

- وأن اللادل قد اكتشف تشابهاً بينه وبين المومن.

إلى غير ذلك من النهايات، المهم هو وجود انسجام داخل البنية السردية، يرسل بطوره إلى هذه النهاية غير المتوقعة، فالسرد فى قصص «بسملة» يسمى لكشف الإنسانى، لإبرازه، تمهيداً لتدميره فى الغالب.

ولذا عدنا للتعرف إلى البناء السردى فى القصص الثلاث السابغات فسنجد أنها متشابهة تماماً فى بنيتها السردية:

١- راوى من نمط - الراوى المحايد العارف ببواطن الأمور - ويقدم الشخصية، يقرؤها، يسرد حالاتها تمهيداً للوصول إلى النهاية الفاجعة، فقيمة قصص بسملة تكمن فى خطاها وليس فى بنيتها السردية البسيطة. التى تعتمد ضمير الغائب، وهذا ما يتناسب مع حالة الإيهام التى تريد «بسملة» أن تصنعها فيها، إيهام يقول: إن هذا الذى يحدث هو أمر ممكن، وهذا ما يدعج فى تحقيقه ضمير الغائب. ■

مراجع الدراسة

- ١- توفيق توربور، نقد النقد، ت: سامى سويلان وإيهاب سويلان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- ٢- رولان بارت، درجة للسفر للكتابة، ت: محمد براد، الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.
- ٣- رولان بارت، التحليل البنى للقصة القصيرة، ت: نزار صبرى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- ٤- سوزا قاسم، بناء الرواية، دار الشؤون الثقافية، بيروت، ١٩٨٥.
- ٥- محمد كامل الخطيب، السهم والشارف، دار الفارابى، بيروت، ١٩٧٩.
- ٦- دراسات فى القصة القصيرة - لؤى مكاش، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.
- ٧- لى لى لى، لى لى لى، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.
- ٨- نظرية السرد: لؤى مصطفى، السراى، الدار للنشر، ١٩٨٩.

المجموعات القصصية

- ٩- إبراهيم الميسى، السرد الرمادى، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٧٧.
- ١٠- أحمد عوده، حين لا يبلغ اليك، مطبعة الشرق، عمان، ١٩٧٣.
- ١١- أحمد عوده، مجسم، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٢.
- ١٢- إلياس فركوح، الصلصة، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨.
- ١٣- إلياس فركوح، أسرار ساعة الرمل، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ١٩٩١.

- ٢٤ - سالم اللخاس، رأيت وامادها، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٧٩ .
- ٢٥ - سالم اللخاس، تلك الأصوام، دار الوحدة ورابطة الكتاب، بيروت، عمان، ١٩٨٣ .
- ٢٦ - سهيل الل، العيد يأتي سرا، دار الأفق الجديد، عمان، ١٩٨٢ .
- ٢٧ - سهيل الل، لمشقة، المؤسسة الوطنية للنشر، صمان، ١٩٨٧ .
- ٢٨ - هدى مخالك، صباح الفجر أينها الجارة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١ .
- ٢٩ - طلي حسين خلف، ملف وغريب واحد، دار لبن رشد، عمان، ١٩٨٥ .
- ٣٠ - غلاب هلسا، زرع، دور فلاحون، دار القصور للطباعة والنشر، عمان، ١٩٨٠ .
- ٣١ - فارس أمين ملص، أبو مصطفى وقصص أخرى، فكرة للثقافة، عمان، ١٩٧٣ .
- ٣٢ - فايز محمود، المبرور بدين جدي، دار فيلانديا، صمان، ١٩٧٣ .
- ٣٣ - ففري قعوار، لمانا بكت سوزى كخور، المطبعة الأرمنية، عمان، ١٩٧٢ .
- ١٤ - إحصاف قلمجي، رعل المدينة، دار الكرم، صمان، ١٩٩٠ .
- ١٥ - بسمه النصور، نحو الزواه، دار الكرم، صمان، ١٩٩١ .
- ١٦ - جمال أبو صمان، أمزان كثيرة وثلاثة غزلان، مواقف، بيروت، ١٩٧٠ .
- ١٧ - جمال ناجي، رجل خالي للذهن، دار الكرم، عمان، ١٩٨٩ .
- ١٨ - خليل السواحري، مقهى الباشورة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥ .
- ١٩ - خليل السواحري، بندر عبد الحق وبغرى قعوار، ثلاثة أصوات، وزارة الثقافة، صمان، ١٩٧٢ .
- ٢٠ - رجاء أبو غزاله، الأبواب المغلقة، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٨١ .
- ٢١ - زليخة أبو ريشة، في الزلزلة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧ .
- ٢٢ - سامية المعطوط، طقوس لثي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩ .
- ٢٣ - سالم اللخاس، أرواق عائر، دار الاتحاد، بيروت، ١٩٦٨ .
- ٣٤ - محمد صبحي أبو غنيم، أهالي الليل ط، وزارة الثقافة، صمان، ١٩٩٠ .
- ٣٥ - محمد عطية أ الفتوبة، مطبعة للتوفيق، عمان، ١٩٨١ .
- ٣٦ - محمد طمايه، السحيمسون الأرخاد، المطابع النموذجية، عمان، ١٩٨٤ .
- ٣٧ - محمود الزيباوي، كوكب سحاح وأصلاح، دار الكرم، عمان، ١٩٨٧ .
- ٣٨ - محمود شقير، خبز الآخرين، دار صلاح الدين، القدس، ١٩٧٥ .
- ٣٩ - محمود شقير، طقوس للمرأة الشقية، دار ابن رشد، عمان، ١٩٨٦ .
- ٤٠ - هاشم شراييه، هموم صغيرة، رابطة للكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٨٠ .
- ٤١ - هدد أبو الشش، الحصان، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ١٩٩١ .
- ٤٢ - يوسف ضميره، انساد للكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩ .
- ٤٣ - يوسف ضميره، سحب القوسى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩١ .



سماعة عوليس وقصيدة الحداثة العربية

ممدى بندق

قا يورد أبو بكر الرازى فى مختار صحاحه المادة «شعر» بمعنى «الطغاة» وقولهم ليت شعرى يعنى ليتنى علمت، وكذلك يتشبها الفيروز آبادى فى قاموسه المحيط بذات المعنى ويضيف إليه «العلم بالشئ» وعقله «فى المنجد نجدها: العلم، وأشعر أمر فلان أى جعله مطلوما مشهورا. الشعر» الشعر إذن عند العرب إنما هو الطغاة والعقل والإعلام.

ولقد ظل هذا المفهوم قائما عبر العصور إلى أن تبين للادب الحديث والمعاصر بما استرشد من نتائج العلوم النفسانية واللغوية، وبفضل تطور علم الجمال، علاوة على ابتداء وسائل فنية بالمعنى التقنى للإعلام الإخبارى أن الشعر كون من ألوان الإبداع مختلف بالذات لا يالكه من النشر، هذا الذى قد يشترك مع الشعر فى ذات التعريف القاموسى السابق (ومن هنا صار لزما علينا أن نستبعد من صفة الشعر كل

قراءة مقارنة لقصيدة الشاعر العراقي سامى مهدى «سعادة عوليس» الذى يرى الكاتب هنا أنه يستخدم الأوديسة الهومرية وأوديسة جيمس جويس (عوليس) معا. بكل إشعاعاتهما لتكونا سفينته للتاريخ القديم التى تحملها عبر بحر التيه العربى إلى قلب الحضارة.



ع
ف
س

كلام - وإن كان موزونا مقفى - يمكن أن يُعبر عنه نثراً) لأن الشعر وإن ظل فطنة وعقلا وعلمًا إلا أنه كذلك بما يقع فى النفس الشاعرة (ويعبر عنه بلغة خاصة) لا بما يقع أمامها فى الخارج.

وأية ذلك أننا نستطيع أن ننثر معانى «جرير» فى هجائه لبني أسيدة فلا نجد فيما تنشره اختلافا عما نظمه هو:

ابنى أُسَيْدَةُ قد وجدتُ كَازِنَ قِدَمًا وليس لكم قديم يعلمُ

فدعوا التكرم والفخار بَمَازِنَ

إِنَّ التَّكْرِمَ بغيره لا يكرُمُ

وكذلك الأمر فى قول «حافظ إبراهيم» يستحث العرب ليؤازروا مشروع الجامعة العربية:

حياكم الله أحيوا العلم والأدب

إن تشروا العلم ينثر فيكم العربا

ولا حياة لكم إلا بجامعة

تكون أما لطلاب العلاء وأبا

وأيمن هو الشعر الذي هزنا به أمير الشعراء أحمد شوقي في قصيدته «دمشق» أو قصيدته «ذكرى المولد النبوي» أو سيئته التي يمارض بها البحتري من مدائحه للسلطان وللولاة حتى ليمنى القارىء لو كان شوقي قد كتبها نشرًا في خطابات يرسلها إليهم بالبريد؟

اخون إسماعيل في ابنائه

ولقد ولدت بباب إسماعيل

وأي شعر فيما كتبه أمير الشعراء يصف به الربيع قاتلاً:

مرحباً بالربيع في ريعانه

وبانوره وطيب زمسانه

رفت الأرض في مراكب إذا

ر وشب الزمان في مهرجانه

فذلك وصف منظوم لظاهرة طبيعية منظورًا إليها من خارجها وكلمات مصفوفة بقلم مدرب لم يتملها وجدان صاحبه فجاءت منطّنة باهتة.

ولقد أدرك الأدب الحديث والمعاصر أن الذي يقع خارجاً لا يعدو بالنسبة للشعر - كونه حافزاً أو مثيراً للنفس أن تلتقط وأن تصور وأن تعلق بصيغ أقل ما يقال عنها إنها جديدة جدة الشعور بها، وتصويرها من ثم كما لو أنها تخلق لأول مرة.

إن الإبداع من وجهة نظر الأدب الحديث والمعاصر إن هو إلا إعادة تشكيل وقائع العلم الخارجى والداخلى باعتبارها مادة خاماً تحفر وتثير الفنان بكتلتها الصماء فإذا هوساع لسير غورها واكتناه طبيعتها تمهيداً لخلقها خلقاً جمالياً يضيئ ولا يحذف، يضاعف من جمال الكون بدلاً من أن يسخه بالتقليد الأعمى.

هكذا راح الشعر الجديد يُزور شيئاً فشيئاً عن أغراض المديح والهجاء والغزل والرتاء والوصف الضارحى للأضياف، تاركاً هذه الأغراض للخطاب السياسى أو الخطاب الغرامى وللكاتبتين الناثرتين بوجه عام.

وهكذا راح الشعر يطالب شاعره بالتوحد بالوجود، وبالتعمق في جسد الطبيعة، بتجاوز الظاهر وولوجاً إلى الباطن والجوهر بحثاً عن المعنى فى المعقول لا فى المحسوس، متخذاً الزمن الشعري الدائلي وسيلة للوصول.

ولم يكن هذا مطلب الشعر الجديد فحسب، بل لقد كان مطلب العلم أيضاً: إذ عمد العلم الحديث بفروعه المختلفة إلى استبطان ذاته واستخلاص قوانينه الذاتية.

اقرأ «ريكاردو» هذا العالم الاقتصادي العظيم (الذى يناظر إسحق نيوتن فى مجال الرياضيات) تدرك كيف جعل المنازعات بين المصالح الطبقة نقطة انطلاق لإبصائه فى فهم - وليس مجرد وصف - التعارض بين الأجر والربح.

اقرأ «ماركس» (الذى يناظر اينشتين فى مجال الفيزياء) تراه منطلقاً فى «رأس المال» من تحليل الطابع الفتيشى (الساحر الغامض المقدس) للبضاعة، ذلك الطابع الذى يأخذ شكل العلاقة بين المنتج والمستهلك، يكشف لا عن قانون الظاهرة المحيطة بل عن قانون تغيرها وانتقالها من «إشكالية» إلى أخرى مختلفة تماماً.

خذ الفلسفة الحديثة مثلاً آخر. إنها بدءاً من «هيجل» ومعارضة «أوجست كونت» مروراً ب«فيورباخ» و«نيتشه» حتى راسل و«هوايتهد» و«فكتشتين» محض محاولات لاستبصار معنى الظاهرة الفلسفية بأكثر مما هى بحث

فيما تدرسه الفلسفة من موضوعات خارجية.

وانظر إلى اللغسة - أداة الفكر والتعبير - كيف انفضّ عليها علمانها بحثاً وتفتيشاً منذ ظهرت علوم السيميولوجيا (علم الدالات) على يدى السويسري فردينان سوسير، والسيميائية (علم المتولات) على يدى الفرنسي برايل فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى وحتى تتويج البنيوية سيدة للعلوم الاجتماعية والفلسفة فى عصرنا، لتدرك أى فتح قام به ميشيل فوكو فى ميدان اللسانيات كشفاً عن الأصول الثقافية للخطاب Discourse (أو لنقل للمذاهب الفكرية بعد تعبیر مدرسة فرانكفورت) وتطوره - أو بالأحرى انقطاعه وتبعثره - على نحو ما يدرسه به عالم الأركيولوجيا واقع الحضارات الغابرة ما فنى منها وما بقى بهيئة آثار ضوامة فحسب.

ولتدرك أيضاً كيف اكتشف ليفى شستراوس الدلائل التى تشير إلى قرب اختفاء الإنسان أوسمته (على المستوى المعرفى الأبتستيمى لا على المستوى الأنطولوجى) على طريقة إعلان نيتشه عن موت الإله بالمعنى الفلسفى (أى قيام الفلسفة باستبعاد فكرة الإله من مجالات إبصائها وإحلال فكرة السوبرمان الذى هو الغاية محلها باعتبارها الفكرة / البداية) ثم تلتها وراء جاك لا كان وهو يحاول تجديد فرويد، ولتفهم على عكس ما هو شائع عن موت الاشتراكية كيف أن إعادة قراءة ماركس - مثلاً - فعل لويس ألتوسير - إنما تؤدى إلى استخلاص الجانب العلمى من الماركسية (فائض القيمة، المادية التاريخية) من وفرة كتابات ماركس الأولى المتناثرة ب«فيورباخ» و«هيجل» والنزعات

الأخلاقية والإنسانية المنفعلة والموجودة في «البيان الشيوعي» وبؤس الفلسفة، الصراع الطبقي في فرنسا ١٨٤٨، «انقلاب الثامن عشر من برومير لويس بوناپارت، ليحكم (أي للتوسير) الجانب العلمي فحسب والمستخلص به - نقد الاقتصاد السياسي» و رأس المال، حتى لتبدو الماركسية في بنية لا يكاد يتعرف عليها الشيوعيون الذين تروا على أيدي لينين ومستألفين (فأثمرت هذه للتربية تلاشي الاتحاد السوفيتي).

فهل كان الشعر المعاصر - وهو فعالية جمالية واجتماعية معاصرة كذلك - بصادر على أن يحقق ذاته في إطار الديانة الثقافية الجديدة هذه؟

أجل. ماكان الشعر يختلف عن المركب الجديد، ومن ثم كان الاتصال والتواصل بين الشعراء وبين علوم العصر وفلسفاته، وكان التمهال والتواصل بين الشعر العربي ونظيره في أوروبا (قائمة المضارة الحالية القيادة الصحيحة أو الخاطئة - شئنا هذا أو أبينا) وهكذا رأينا الشعراء في مصر والعراق والشام والمغرب العربي يتناثرون بزعمالهم «بيتس» و «أوين» و«ماكس» و «إزرا باوند» و «إيلوت» رأينا السيباب والبلياتي والملائكة وعبد الصبور وجازي وادونيس وعطفي وغيرهم يفرصون في بحار التراث الأدبي الهيليني/ المسيحي/ العلمي بقدر ما يهلون من يتابع مبرورهم العربي والإسلامي بوعي منهم إن الإنسانية واحدة عند المبدع الحقيقي: متجاوزين بحسبهم الفطري السليم أنساق البنيوية القائمة على فكرة القطعية الثقافية، وسابقين بذات الصن الفطري السليم مارحات تعمل على إثباته التفكيكية Deconstructionism من ضرورة الاعتراف بمراكز متعددة انفلاتا

من نزعة أحادية المركز الثابت (فكانتها ترفض جبرية البنيوية تلك التي ترى أن الإنسان ليس قاعلاً في الكون بل مفعول به، وترى أن «النظام» يحكم الأجزاء، وأن «العلاقة» لها الأولوية على الوجود، ومستبدلة - هذه البنيوية أعني - بالإله فكرة «الموقع البنيوي» الذي يعهد للأفراد بالعدل المحدد سلفاً)

هكذا رأينا الليبائي يطابق بين الرمز الشيروصوفي الشرقي و«عائشة» وبين «عشتروت» إلهة العالم البابلي القديم، ويمزج وعايا بين الخيلام والتنتي ووضاح اليخن، وبين الإسكندر ولوركا وعطفي وديزمووني وبرومثيوس، يمزج بينهم جميعاً في عالم القصيدة/ الثيوان ليقدّم لنا رؤيته الشاعرة، وكذلك تأتي ورموز حسب الشيخ جعفر: الدرويش/ ابتهاج/ أبو فواس، وأيضاً ورموز حميد الدين سعيد: أيز يعلى الموحى/ مروان، ورمز يوسف الصايغ: مالك بن الربيع، تأتي جميعاً لتضغ غشاً على عالم جديد لا يقصر فكرته ورواه على جانب وبني أو قومي شقيق (شيفيني) وإنما في الرمز التي تعبر عن إنسان العالم وإن لم تنس هويتها القومية لا لتكون حاجزاً بل لتكون عبء انطلاق.

أضحت - تصديداً - الإشارة إلى رموز الشعر العراقي المعاصر من أجل أن أجعلها مدخلاً لدراسة قصيدة من أهم قصائد الديوان الشعري الفهرزي الحديث مضموناً وشكلاً، هي قصيدة «معاندة أواليس» للشاعر العراقي سامي مهدي، ذلك أن هذه القصة البنيوية تحتجن سائر قصائد الديوان المسمى باسمها، قد حققت المعنى الذي قصدت إليه منذ البداية حيثما أضرت إلى تطور مفهوم الشعر بحيث يصبح: الفظة والوعي والإعلام لا بما يحدث في العالم الخارجي، بل بما يحدث في النفس

الشاعرة انعكاساً لا يدور بالخارج انعكاساً جديلاً لا ميكانيكياً، فالجديلية في هذه القصيدة هي المركب Synthesis من الدعوى Thesis. (التي هي العالم كله بتأريخ وتفاصيل وميثولوجياته وأيضاً حاضره الفكري والسياسي والاجتماعي) ومن نقض الدعوى Anti thesis (التي هو الآخر/ العدو الذي يريد أن يدمر وأن يغزو وأن يعيد عتارب الساعة للزوا نتيجة عجزه عن مواكبة قوافل التقدم) والمركب بينهما هو الذي يمتص الاثنين معاً، فالنقض أيضاً له مثل البطل أيديولوجية التي تمسح في وجدان الأمة العربية والإسلامية طاماً هو يرفع شمس الدين... لذلك المركب هو الشعر/ الشعر، الشعر الذي يقوم ويهدم ويقال بحسب الجند ثم ما يجتذب ذلك الآخر/ العدو إلى دائرة ضيقة يفرضه من عبئه وظلاميته مبادم البطل نفسه لا يرفض الدين وإنما يراه هادياً لا حاكفاً سياسياً يبراه، مثلاً علياً لا مجرد لوائح ونصوص فقهية تزعم أن فهمها للنص الإلهي هو وحده الفهم الصحيح.

المركب إذن هو الذات الشاعرة، وهذه الذات الشاعرة لا تكون كذلك بغير علم بعاضات العالم وروح عصره المتمثلة في إنجازات العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية، ولا تكون كذلك إلا بالإعلام بواسطة أدوات هي أرقى أدوات التعبير لغوياً وفوسيقياً، ولا تكون كذلك بغير لحظة بتاريخ العالم: أحداثه الكبرى وفلسفاته القديمة والوسيلة وبغزى أساطيره ودياناته وفضائده، ومن ثم تتسم هذه الفظة بهذا العلم وذلك الإعلام فيمكن تسميته الخطاب الشعري المعاصر Modern Poetical Dis-course لذلك الخطاب الذي لا يعترف بأيديولوجية كائنة ما تكون،

فقايته ووسائله هما شيء واحد. هما الحرية والتحرر للشاعر المبدع وللقارئ المدرك فهما معاً يمثلان «إشكالية» الوجود الإنساني المهدد بالانقراض.

قصيدة «سعادة عوليس» تحقق ثلاثة مستويات للرمز الشعري أولها أوديسة هوميروس، ثانيها «عوليس» جيمس جويس، والمستوى الثالث هو ما يمكن أن ندعوه أوديسة الإنسان العربي المناضل في بصر التيه الوجودي والحضاري فكرياً وسياسياً واجتماعياً.. الإنسان العربي الصالح بالعودة إلى موطنه الأصلي: قلب ومهد الحضارات وموئل رسالات السماء.

يقول الدكتور محمد مندور في كتابه «الميزان الجديد» إننا نكتب لنساعد الغير على اكتشاف نفسه. ولعلنا لا نناقضه لو قلنا ونكتب لنساعد أنفسنا على اكتشاف ذاتها فما هذه الذات إلا الأنا ولأننا معاً في جدلية لا تنفصم.

وسامى مهدي الذي قرأ مندور جيداً يرافقه بالطبع على إحلال الهمس محل الخطابة، وموسيقى النفس (الداخلية) محل موسيقى اللفظ، وكيف لا وهو الشاعر الذي يكتب ليكتشف نفسه عبر عملية استبطان شديدة التعقيد، هي رحلة في التاريخ ورحلة في الجغرافيا، ثم هي رحلة ثالثة يريدها أن تكون بداية للحياة الحرة الحقيقية العامرة بالنشاط وبالأفعال العظيمة المنتظرة من بطل هو نظير أوليس أو عوليس (كما ينطقونها هم بالعبرية) إنه أوليس العبري الذي يعمل عليه الابن تليماخوس الكثير والكثير.

إن تليماك - الجيل الشاب الذي ولد بعد عام النكبة - ينتظر أباه لمساعدته بحكمته وخبرته وقوته الخارقة على طرد الغزاة الذين احتلوا داره وطعموا في أمه

(أو أمته فالجذر اللغوي للفظتين واحد في العربية) ولكن أباه يضيع في بحار الغربة ويتوه بين الجبال والجزر والخلجان، تتناوشه الساحرات والجنيات والمردة والغيلان، تماماً كما يشه «ليويو باد بلوم» تلك الشخصية اليهودية التي اصطنعها جيمس جويس لتكون رمزاً لإنسان أوروبا اللثام في بحار المذاهب والفكر والاتجاهات الفكرية والسياسية. وأما عودته إلى «بنيلوبي».. تلك التي يجعلها جويس عاقراً رمزاً لعقم الحضارة الغربية المعاصرة - فإنما تتم فحسب عن طريق ابن له تله (هو ستيفان ديديوس الفنان الشاب) والذي التقى به «بلوم» في شوارع دبلن ليرمز به جويس إلى الثقافة الهيلينية المسيحية.

سامى مهدي يستخدم الأوديسة الهوميرية وأوديسة جويس معاً. الأولى بكل إشعاعاتها الشعرية والشعورية لتكون سفينته إلى التاريخ القديم يتعلم منه كيف تكون الأصالة، وسامى مهدي يتعلم أن الأصالة لا تعني التراث القومي للعرب والمسلمين فحسب، ذلك لأن تراث العرب والإسلام مرتبط بطبيعة الحال بتراث العالم القديم كله (إيلاد قريش إيلاد فهم.. رحلة الشتاء والصيف) وثقافات العالم القديم ليست شيئاً إن لم تذب في وعاء عالمي إنساني هكذا أصبحت المسيحية في أوروبا ممتزجة بتراث الإغريق والرومان علاوة على ثقافات أوروبا المحلية: الأنجلو ساكسون، اللاتين، الوندال والقوط، الهون والجرمان والبالقان وكريت وغيرها. وهكذا انتشر الإسلام في غير بلاد العرب من الأندلس في الغرب إلى الصين والهند مروراً بفارس في الشرق وفي بلاد من أفريقيا في الجنوب.

ولقد ذابت ثقافة الإغريق في ثقافة العالم كما تذوب قطعة السكر في كوب ماء. وبهذا الذوبان الخلاق لم يعد أوديب يونانياً فحسب، ولم تعد أنتيجوني مجرد فتاة غربية الفكير والثقافة، إنها حين تصطدم بكريون ممثل السلطة الزمنية تؤكد ما للقانون الطبيعي من قوة داخل النفس قديمة بدحر القوانين الوضعية إن صدرت لاتعبر عن مصالح الأمة والإنسان بل لتحسم طبقة أو حاكماً مستبداً. وبهذا فإن أنتيجوني إنما تتجاوز الحدود الجغرافية المصطنعة بين الغرب والشرق، فهي بما فعلت قد أصبحت «فتاة العالم» وإنساناً نجد له في أنفسنا وجوداً وحياة لا يذبلان.

وهذا هو ما نصادفه في أوليس «هومير» البطل الأسطوري الذي يبحث سامى مهدي في رمزه عن قيم أصيلة كامنة في الإنسان بما هو إنسان لا بما هو عليه من لون محلي متغير بالمكان والزمان.

أتصلح هذه القيم برسوخها وسموها وأصلحتها أن تكون زاداً يتزود به البطل في طريق العودة إلى الوطن يذود عنه ويحميه ويعيد تأسيسه وطناً آمناً مطمئناً صالحاً للعيش في المستقبل؛ نعم إنها صالحة وإنها مخزون تراثي عالمي علينا أن ننهل منه وأن نتعلمه.

أما عن رحلة الشاعر في الجغرافيا فهي بحثه في المكان المعاصر في أوروبا والغرب. إن إنسان الغرب الذي يتمثل في «عوليس» جيمس جويس له زوجة هي «بنيلوبي» محدونة منها وهاؤها وأمومتها، هي موالى بلوم، عاقر كسلى الفؤاد ونصف بغي، وإن شاعرنا العربي ليسخر من شقاء ليويو باد هذا الذي تتركه زوجته بعد إفطاره بنفسه بينما تتمطى

هى فى فراشها الدافئ، تاركه الزوج لظنوره البارء، وحيداً منكسر القلب، إنها إذن حاضرة بلا قلب وبلا رحم خصيب. لكن زوجة الشاعر العربى أم أولاده - رمز أمته - نراها من خلال تيار وعية:

«تعد الشائى،

خفقة ثوبها الهذهاف تفصح عن حدائقها

وضحكها تشى ببهيج ليلتها.....»

وهى كذلك:

«تتم زينتها وتلبس أجمل الأثواب،

لا يخفى نضارتها

ولا أمواج فنتتها...»

مع أنها انجبت له من قبل أربعة أبناء والضماس «جنين يرتج فى أحشائها» ومع أنها امرأة عاملة يراها بعين خياله:

«ربما وصلت

ومكتبها تزين بابتسامتها،

اطمأنت أن فتحة ثوبها لم تنسج

لشبهة الزلاء»

فى الوقت ذاته يلعب التماس Inter-textuality دوره فى تكثيف المقارنة بين الرائتين/ الحضارتين داخل وعيه المتدفق «مولى يلوم تنعس فى الفراش الآن

سوت خصلة من شعرها

شدان، تبحث عن مشابه شعرها

تحت الوسائد»

فهل وجد أوليس العربى بيته ووطنه وأطمأن إلى أن أحدا لا يمكن أن يسرق منه «بنيلوباء»؟ هل هو يعلم أن لا شيء نهائياً فى هذا العالم، فالصراع بين الأضداد هو قانون الحياة، كل شيء فى تغير مستمر إلا مبدأ التغير ذاته، وهو يقبل هذا التحدى ويقبل مصيره دون شكوى

«الحرب هى الحرب

نضرب ثم نضرب ثم....»

وإنها حقيقة بسيطة لكن طلاب السلام القائم على غير العدل لا يدركونها فى غمرة التليد والتكالب على الشهوات الرخيصة. ولهذا فإن سامى مهدى يستعمل لغة بسيطة واضحة أقرب إلى لغة الحياة اليومية: الشائى والمكتب والياصات ومشابك الشعر والسعال وببضة الإفطار والطفل الذى يحرن كالجواد والبوتيك والإسفلت والجسر والنفق، وأيضاً يستخدم موسيقى أليفة جداً: بحر الرجز حمار الشعراء، وصوراً شعرية غير معقدة فى بنائها وإن جات جديدة طازجة فى إطار العادى والمألوف

«يسعل سعلتين وينفض التعب القديم»

«خفقة ثوبها الهذهاف تفصح عن حدائقها

«جرس إلى إذا ضحكك»

«اطمأنت أن فتحة ثوبها لم تنفث لشبهة الزلاء»

يبحر فى الشوارع»

«الناس ينسحبون مما تنسج العزلات»

فتفاجئنا هذه الصور الشعرية فى نسج اللغة العادية ولحمتها موسيقى الالفة، تطالبنا ألا نستسلم لنعاس عقلى يزعم أن السلام قسري داني القلوف مادامت نحن نريده، وكان ليس ثمة عذر يريد أن يفرغ علينا سلامه الخاص، بشرطه هو الخاصة، وما قبلنا بسلامه هذا إلا نظير الموت والفناء

«يصحو صباحاً مثقالاً بدخان أمس

مر

تصبح الأشجار أورادا ملونة»

هذه صورة بصرية سمعية تذكرنا بطرلجة هوميروس وهو يصف مشهد وداع هكتور لأندروماك معيداً إليها طفله حيث يستعد للانطلاق إلى معركته الحربية مع أخيل، فتتلقى أندروماكي الطفل «بابتسامة بللتها الدموع».

وانظر إلى صورة المواطنين الذين يعيشون الحرب فى شوارعهم وكأنهم رجال الأسطول حيث تمتزج رؤاهم فى البياصات لتصبح «سفائن فى بحر لا حدود لها» وهو يتألمهم «وهو يتنسم ابتساماً وجه بحار عريق»، أما الفنانة الفخمة التى لا يؤمها إلا السياح والدبلوماسيون ورجال الإعلام وأناس الطبقات المترفة فهذه هى «بغداد فى قمصانها الأخرى» وأنه لينكر ببغداد هذه... وهذا الإنكار المدرك للتناقض الطبقي رغم انصهار الناس فى بوتقة الوحدة الوطنية ليس إلا الشعر، فما الشعر - كما يقول مالارميه - إلا القدرة على إنكار الأشياء، إنه فلسفة النفى كما رآها هيكل، وهكذا فإن الشاعر سامى مهدى - لأنه شاعر بحق - نراه لا يسقط فى برائن فلسفة «وضعية» تقبل من السلطة كل شيء وتبرر لها كل شيء (رغم اختيار الشاعر لخصب رفيع فى الدولة العراقية) لهذا فهو يستخدم أسلوب تيار الرعى ذلك الذى انتشر فى الرواية العربية (لعبير عن نوى الأبنية الثقافية الثابتة) فاستخدمه من مصر، جزئياً، نجيب محفوظ (اللس والكلاب) وكلُّ الكتابان السكندريان محمود عوفى عبد العال (سكر مر، عين سمكة) ومحمد الصاوى (البياصة) والقاص السوري حيدر حيدر (التموجات) وزميله حنا ميناً (الياطر) ومن الكويت إسماعيل فهد إسماعيل (الستتعات الضوئية) ومن العراق جبرا إبراهيم جبرا

(السفينة) تائرًا بجيمس جويس
ومارسيل بروست وفرجينيا وولف
وبغيرهم من رواد الأدب المعاصر.

فأما الموسيقى فإن الشاعر يختار
لها نوعًا مختلفًا من التشكيل الصوتي لا
يبني في السمع على هيئة «بلوكات»
مسبقة التصميم علي أساس الفكرة
المسبقة Preconception ذات تفاعيل
مقساوية العدد في شطرين متماثلين، ولا
هي أسطر تعتمد على تفعيلة تتكرر بعدد
معين شريطة أن ينتهي كل سطر بتفعيلة
«ضرب» مماثلة من حيث الزمان أو العلة
(أو خلوها منهما) يماثل تفعيلة السطر
السابق كما أرادت «نازك الملائكة»
وكانها تستبدل مطلقًا بملقًا بل إن
الموسيقى في قصيدة «عوايس» تتدفق
عبر دائرة المجتلب التي تضم تفعيلات
الرجز والرمز والهزج (ولماذا لا ينضم
إليها تفعيلة الوافر) فهو يستخدم الرجز
في القصيدة جميعا لو قرأنا قصيدته
«بنفس» واحد دون توقف لكننا نقرأ
تفعيلة الرمل ما بين قوسين في أكثر من
موضع:

يا لخبية

ذلك المسكين في موالى

.....

ما أذ الشأى في المقهى

ونقرأ تفعيلة الوافر (مفاعلتن)

القريبة جدًا من الهزج (مفاعيلن) فيما
بين القوسين

روانها

سفائن لا حدود لها

وهكذا تصبح الموسيقى بإيقاعاتها
المختلفة جزءًا لا يتجزأ من نسج العمل
الفني (تعدد الإيقاعات يعادل تعدد
مستويات اللغة يعادلان تعدد مستوى
الرموز الثلاثة) فهي تتعدى كونها مجرد
حلية خارجية تضاف من خارج إلى
اللوحة والتكوين، بل إنها - وباستخدام
مصطلحات الجشنتالت - تكون متضايقة.
Correlated بحيث تكون مع اللغة
والتشكيل تركيبًا متوحدًا لا يمكن تصور
واحد منها دون الآخر كما لا يفهم معنى
كلمة الولد بغير كلمة الولد.

بهذا العلم وهذه الفطنة وذلك الإعلام
- بالمعنى الذي أردناه - يمكن لقصيدتنا
العربية أن تكون حدادية، علامة على
طريق الإبداع وإشارة إلى عالم الغد..
عالم الحرية، ذلك العالم الذي لا يمكن
بلوغة إلا عبر رحلات ثلاث، تمامًا كما
أراد الشاعر، هي

● رحلة إلى التاريخ للتزويد بالقيم التي
رسخت في وجدان وعقل البشير
مخزونًا ثوريًا لا ينضب.

● رحلة إلى الجغرافيا تفتيشًا في العالم
المعاصر عن أسرار التقنية المستحدثة
- في العلم والفن - شحذًا للمكاث
البحث وأدوات المعرفة.

● رحلة إلى الوطن/ الذات إبداعًا
أصيلًا وممارسة Praxis في
مواجهة الاستلاب Alienation الذي
تعرض له من الغرباء إمبراليين أو
طليعيين استغلاليين أو متخلفين
ظلاميين جهلاء. ■





جداريات

٢١٤ شعراء السبعينيات والتجليات الأيديولوجية، شعبان يوسف.
٢٢٥ وجوه إنسانية على جدار الزمن، محمد إبراهيم. الكاتب في
مواجهة الموت والخطوبة، إدوار الخراط. ٢٢٦ فقه اللذة - قراءة
أولى، السيد إمام. ٢٢٧ عن البحر الرمادي، محمد عبد المطلب

ق في الخلفية التاريخية:

لا يوجد سبيل للشك في أن مرحلة جديدة في ملامحها، وصياغتها، وتوجهاتها، وتجلياتها الأيديولوجية قد بدأت منذ أن حلت بالدولة المصرية الهزيمة العسكرية والسياسية في العام السابع والسعين من هذا القرن.

وإذا كانت هذه الهزيمة قد وقعت كإصاعقة على الحكام المخفوسين الذين دججوا الحياة المصرية والعربية على حد سواء بكسرية من الشعارات والفقولات المصنوعة في غرف السلطة المظلمة من قبل مقتنعيها ومظنريها، هذه الشعارات والفقولات التي ستمود إليها بعد ذلك كحكون أساسي ورئيسي في تشكيل وجدان روعي جيل عاش وعبر عن نفسه بعد ذلك في تجليات اختلقت طرقها، وتعددت مسوداتها في التعبير.

هذه الهزيمة/ الصاعقة لم تكن إلا خرابا حل بكل بيت مصري فضلا عن مشاعر الضمة والمضاج التي أصابت الشخصية القومية من جراء هذه الهزيمة.

وبعداً عن الاستطرد في إيضاح الآثار الاجتماعية والسياسية التي لتعت بالثعب المصري والعربي والتي استغاصت في إيضاحها وشرحها وتبريرها أدبيات سياسية وفكرية على مدى السنوات التي أعقبت هذا الحدث، والتي لا مجال لرصدها هنا.. فإن الخطاب السياسي والثقافي قد أصابه تفوير وانعراف مسار... هذا التفجير قد أصاب الخطاب الرسمي، والمطروح بشكل واسع في الصحف والمجلات والإعلام المرئي والمسموع، وفي الوقت نفسه لحق هذا التفجير بالمستوى الآخر من الخطاب، هذا الآخر المسمى المسموع، والمكبوت، والواهن والضعيف والكامن، والذي كان يرمو بشكل خفيث داخل الحركة السياسية من قبل لويات سياسية ذات طابع وبعد ماركسي على وجه التحديد، هذه اللويات التي لم تنجح المؤسسة الرسمية في تجديدها، والحاقها بها.. والتي ظلت وإقنسة في صدارة دون أي شغل في سحب أو مجلات أو مؤسسات.

النقد العربي وأزمة الهوية



شعراء السبعينيات والتجليات الأيديولوجية

شعبان يوسف

بين خطاب السلطة، والخطاب الآخر/ المناوئ النسبي.. كانت خطابات متعددة الألوان، ومتفاوتة في تبولياتها الأيديولوجية، تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة في أروقة الصبغة أو في داخل أسوار الجامعات. إلا أن هذه الخطابات المتنازلة والمنتزعة والمستندة في مستويات تعبيرها والتي وقفت كلها على أرض الهزيمة توحدت في صوت أو خطاب واحد، وصنعت ما أطلق عليه فيما بعد بأحداث ٩، ١٠ يونيو ١٩٦٧، لإعلان رفض الهزيمة، والاستمرار في الحرب، وبالتالي التمسك بالسلطة السياسية التي أنتجت وتسببت في الهزيمة حيث إن السلطة لم تكن في حينها قد حلت التناقض القائم بينها وبين إسرائيل، ولذلك فهناك مبرر قوي لوجود هذه السلطة، والتمسك بها وتثبيت ما هو ثابت، ودفع هذه السلطة نحو الاستمرار في الحرب والتجهيز لها (لإزالة آثار العدوان).. واهتفت الجماهير وقتها، عبدالناصر يا حبيب.. بكرة هوسل تل أبيب.. ورفضت أي صفول آخر، والذي لوح به عبدالناصر أصرح به بعد ذلك فهتفت الجماهير (ارجع.. ارجع أي يا زكريا عبدالناصر مية لمية، وبالتالي كان يصاحب تلك الحالة مناخ شامل صبح فيه عبدالعليم حافظ.. هتعارب.. كل الناس هتعارب وكلمات صلاح جاهين: جبل الجرانيت اتشق وب بحر النيل اتزق ما في حاجة تقولنا لأ... إيش حال يوم تمريرنا فلسطين.. أما سيدة الشرق، أم كلثوم، التي شجت: راجعين بقوة السلاح، راجعين نحرر الحمى.. راجعين كما رجح الصباح.. من بعد ليلة مظلمة.. فقد أشاعت جوا من الحماس.

كان هذا المناخ الساخن، والموازين للسلطة في أهلك لحظاتها، بالشعارات والأغاني والصراخ يشكل حالة من الحمى، هذا المناخ قد تلتفت فيه عدة أجيال متفاوتة ومتشابهة، في لحظة عبقرية من أزمتها، في تاريخ هذا الشعب الذي كان قد فقد أدوات تعبيره المستقلة والحرية.. هذه الأدوات التي بدأت تعود بطرق وأشكال عديدة فيما بعد.

أما الأعرام القليلة التي سبقت يوليو ١٩٦٧، فقد شهدت شبه علاقة حب غير

شرعية، بين السلطة السياسية، وبين بعض الاتجاهات السياسية والفكرية، هذه الاتجاهات التي عبرت في الخمسينيات عن اختلافها مع هذه السلطة.. إلا أنها عادت بعد أن حلت تنظيماتها السياسية لتواز السلطة، وكان عبد الناصر قد تخلص من خطر الإخوان المسلمين.

أخرج عبد الناصر الشيوعيين من المعتقلات ونجح في إسمائهم نحو المؤسسة الرسمية - وتكليفهم في وظائف هذه المؤسسة - مما دفع بعض القيادات الشيوعية لتحرير الوجهات السياسية والاقتصادية للنظام آنذاك.. واختلطت شعارات السلطة بشعارات الشيوعيين تحت سميات متروكة.. للناموس.. الاشتراكية.. نظرية التطور البلازما.. تصالفت قوى الشعب العامل.. وحدة القوى العربية الثورية.. هذه الشعارات والمقولات التي راحت تفرد كتابات الشيوعيين في هذه الفترة (١).

وشهدت سنوات ما قبل ١٩٦٧ احتفالات لا تسمى بسلطة يوليو ويقالها حتى في أعيى سنوات الذكواترية. نقرأ للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عام ١٩٦٦ حين كان الشيوعيون يقضون أملاك سنوات الممر والصلال.. كان الشاعر يفي في قصيدة عنوانها «الطلل» ومهداة إلى جمال عبد الناصر يقول: (إلى أغنى الذي رأته، يوم الأمانى

مثله يوم الخطر

رأته الإنسان أصلى ما يكون

أنصق ما يكون بالأرض، وأبوأب البيوت، والشجر.

أكثرنا حزناً، أشدنا تفاؤلاً، أبرزنا بنا

وكان يادى الولى - وما يلين

ثم انتصر..

وكيف لا؟

حصانه أحلامنا

كز وفر في السنين

وسيفه أجزنا

يا هول غضبة الحزين (٢).

من خلال هذا العرض الوجيز يتبين لنا أن طليحة الأمة ومخفئها وشعراءها قد انخرطوا في الصفوف الخلفية للسلطة.. وتوحدت أحلامها وأجزائها.. مع هذه السلطة.. ويذكر طاهر عبد الحكيم «أن فريقاً من الشيوعيين المعتقلين - آنذاك - في معتقلات سلطة يوليو.. كانوا يهتفون بحياة عبد الناصر.. ومزيدين خطوته» (٣).

وعندما حلت الهزيمة في ١٩٦٧ أربكت خطاب السلطة ذاتها، وبالتالي أربكت خطاب المثقفين الذين توحدوا، وحلموا، وحزبوا، وفكروا، ونظروا، ودرروا لخطوات السلطة، وغداً مع حجازي في قصيدته «أغنية للاتحاد الاشتراكي العربى».

كن لى عائلة..

يا حصن الفلاحين الفقراء

فأنا لا أسرة لى إلا الإنسان بلا أسماء..

يا أبناء الوطن الشرفاء

إنا نتسلم علم الوطن الآن

فلنكن القمامات الصلبة سارية الثاني

ولكن الأعين أنجمة الخضراء (٤).

من الطبيعي ويحكم حركة التاريخ، ومن خلال الخطابات المتشابهة أن يبدو خطاب مدائن لهذه الطبقات.. حتى إن نشأ ونبث وترعرع في ظل هذا المناخ.. هذا الخطاب المدائن والذي تعمل عبه هذا الجيل الذى ترى وتكون روى وقراً وشاف كل هذا للخراب، وكل هذه الديماجوجية، هذا الجيل الذى ترى في ظل هذا المناخ دون أن يعيه كاملاً، وسع شاراته دون أن يصدق تماماً. وشعر بكل ما يجرى دون أن يلقى الشعار حتى النهاية وقرأ ما يكتبه المبرورون دون أن يجدر.

هذا الجيل الذى يخص منه الشعراء فى هذه الورقة.. تمثلت رؤيته الراضة فى ظل

هذا المناخ.. وقبل أن نتحدث عن هذا الجيل من الشعراء.. يحتم علينا أن نذكر الشعراء الذين سبقهم توا.. ورأوا وسنظروا ونفصروا اعتماداً على وعى تنبؤى ورؤى لما قد يحدث، وأخص بالذكر الشعراء أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفى مطر، الذين وقفوا على بعد خطوات كبيرة.. متوجسين من هذه السلطة، فهذا أمل دنقل يوجه خطابه للسلطة التى لم ترحم معها ولم يشاركها أحلامها، ولم يخلط أمره فى أمرهم، ففى قصيدته الشهيرة.. «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» يقول موجه الخطاب للسلطة:

الكنى أوصيك إن تشأ شق الجميع

أن ترجم الشجر

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشافنا..

لا تكلع الجذوع

فربما يأتى الربيع

«والعام عام جوع،

فلن تثم فى الفروع تكهة الثمر

وربما يمر فى بلادنا الصيف الفطر

فتقطع الصحراء.. باحثاً عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال.

والنظما النارى فى الضلوع

يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى

يا قيصم الصقيع! (٥)

أما فى قصيدته «من مذكريات المتنبي، المؤرخة بتاريخ ١٩٦٨ يقول:

«أمثل ساعة الضحى بين يدي كاهن ليطمن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشقة المثقوبة

ووجه المسود، والرجولة
المسلوبة.

.. أبكى على العروبة... (٦)

أما بعد سنوات أخرى يقول بسخط
كبير

قلت لكم

لكتمكم

لم تسمعوا هذا العيب

لغايات النيران، وفاضت الجثث،

أما عطفى مطر يقول:

قد جئت إليكم. أثارجج في مشقة
البلابل

أغصبت اللقطة بعد اللقطة: اصرخ

يا .. يا أرضى

كسوى قداسا ينثى في صلوات
الرفض

كسوى سكنوا في أضلاع البفض

كسوى لفظا مسلولنا يفسا عين
(انصمت) (٧).

إن كان هناك صوت آخر، وضمير آخر
عبر عن نفسه شعرا على عكس من ترحدوا..
صوت آخر وضمير آخر كان ينبغي ريتنبا،
بين ثنائيا خطابه حالة الرفض الناشئة..
اعتمادا على رؤية مختلفة، ومداورة،
ومعجسة.. هذا الصوت هو الذى دشن للجيل
الذى أتى بعد ذلك.. فلم يرحد مع الخلقة،
ولم يتدمج أحلامه مع أحلامها، ولم يفن
لأى شيء فيها أو لها.. ولم يفت حتى على
بعد خطوات منها.. بل رفضها، وتظاهر
ضدها مشاركا في أحداث ١٩٦٨، وخرج
صراخه - جهرا - لأول مرة في شوارع
المدنية، محاولا أن يوجه خطابه للجامعيين،
هذه المرة، حاملا أشواقها، ومديرا ظهره
شاما للسلطة السياسية، ويطلبها لأول مرة
بالحرديات.. ومكونا أوليات الخطاب السياسى
المختلف تماما على هذه الأرضية المختلفة..

أما للشاعر قراح في خطابه الجمالى يسعى
نحو استقلالية عن الخطاب الجمالى السابق..
هذا الشعر الذى تكون في ظل نمو هذا الجيل
الذى سعى بعد ذلك جيل السبعينيات.

في المصطلح

اختلفت التعريفات والتفسيرات لما سعى
بجيل السبعينيات حتى إن معظم من
يستخدمون هذا المصطلح يشكون في
مصدقيه، ويقدمون احترازا في الأصل
وحول تفسيره، ليخلصوا إلى أنه ليس صحيحا
شاملا.. وحوله غموض ما.. حيث إن
التقسيم العشرية التى سادت في النقد
الأدبى.. هذه التقسيمات السهلة: إلى
خمسينيات وستينيات وسبعينيات.. تقسيم
خاطلة ومضللة، فليس من الطبيعى أن كل
عشر سنوات نجد جيلا أدبيا له ملامح
وسمات أيديولوجية تختلف عن أدب عشر
السنوات التى سبقتها أو التى متلتها.

وينشأ المشكل من بؤرة أن تعريف الجيل
الأدبى ليس تعريفا ثابتا، وهو لا يتأطر
بزمن.. ولا سيمتعرض على الجيل الذى
أطلق عليه جيل ١٩٢٧ حينما برز في العرب
الأهلية الأسبانية، وإذا اهتمنا إلى التعريف
للغنى سوف يمتد للمشكل أكثر.. فلى لسان
للعرب «الجيل: كل صنف من الناس، الذرك
جيل، والصين جيل، والعرب جيل. وقيل
الأمة، وقيل كل قوم يختصرون بلفة
جيل» (٨).

ويبدو أن هذا التعريف يخالف أيضا ما
قد تمارف عليه النقاد والباحثون، ويوضح
جابر عصفور، إذا كان التقياى العمرى
والرعى المتميز.. فكرا ولداعا، بالتعريفات
للحاسمة في الواقع وللمتدرد الحاد عليها
والهامشية، إطرارا مرجعيا ينطوى عليه الوجه
الأول الذى يحدد ما يتبعه بدلالة جيل شعراء
السبعينيات في مصر من حيث هورجيل ذو
خصوصية.. فإن الوجه الثانى لهذه الأطر
المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التى
صاغها لإداع هذا الجيل الذى طمح - ولا يزال
- إلى تأسيس هوية قصامية على مستوى
الإبداع (٩).

إذا كان هذا للتعريف لتأخذ مذابح لحركة
شعراء جيل السبعينيات فهناك تعريف لواحد
من أبناء الجيل وهو الشاعر حلمى سالم،
وأظن أنه لا يحدد كثيرا عن التعريف السابق
يقول (يتضمن المصطلح تحديدا اجتماعيا/
سياسيا، وتحديدا أخفيا في أن.. جانبه
الاجتماعى السياسى ينبع من الإشارة إلى
المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا
من قلب الواقع الاجتماعى السياسى الخلقى
المصرى في أواخر الستينيات وكل
السبعينيات.. متشككين.. موقفا ورؤية على
أرضية الرفض الاجتماعى والفكرى الواقع،
من زاوية الفكر التقدمى، بتفرعاته المختلفة،
الطامح، إلى مجتمع عادل حر متقدم.. أما
جانبه الفنى فينبع من الإشارة إلى أن هؤلاء
الشعراء أكدوا على إدراج الموقف الاجتماعى
المتقدم بتشكيل فنى متقدم، وصبر تعديدات
تصويرية وموسيقية تتجاوز الراهن الشعرى
والمحيط (١٠).

يتلاحظ من التعريفين السابقين ومن
تعريفات كثيرة لتعداد آخرين، أن هذا الجيل
تكون على أرضية الرفض للواقع الاجتماعى
والسياسى والرفض للهزيمة ١٩٦٧، وبالتالي
لكل تجليات السلطة القائمة.. ثقافيا وسياسيا.
وبالتالى جماليا، ولذلك نجد أن الشعراء
(نذكر وعطرو أبو سنة) الذين رفضوا قبل
وتنبهوا بالهزيمة.. قد أسسوا لهذا الجيل الذى
سمى بعد ذلك بجيل السبعينيات وإن كان
الأداء الجمالى قد اختلف عند واحد أو تطور
عند ذلك، أو اتسق معهم عند ثالث.. لكن
الأرضية أو الخلفية الفكرية تكاد تكون
مقاربة.

إن فالحجيل كانت تبلورت رؤيته حول
حدث. هذا الحدث الذى تكونت حوله لمة
سمات مشتركة ومغايرة في الدرجة،
والحدث هنا هو هزيمة ١٩٦٧، والذى تلتها
أحداث عمقت من تبلور هذه السمات (حرب
الاستنزاف - رحيل عبدالناصر.. حرب
٧٣).

وهذه السمات هى الرفض والسعى لدى
الشعراء نحو تشكيل وعى جمالى وثقافى
وأيديولوجى مناقض لهذا الحدث.

هذا تكونت حول هذا الحدث شريحتان من الشعراء.. شريحة كبرى حرشت الأرض ويزرت بذور وعصها، وشريحة صغرى وأصمت الطريق لاستشراف أساليب وبتيمات فنية.. ربما أكثر نضجا.. (ربما أقل نقا.. ربما مقاربة ومتشابهة ومتجانسة معها جدا.. هذه الشريحة الصغرى هي التي - في اعتقادي - تطلق عليها شعراء السبعينيات،^(١١).

ونحن نذكر أن شعراء السبعينيات نشروا وتكونوا، وتجلت إبداعاتهم في ظل مناخ مشحون بأجواء وسمات وأيديولوجيات متراجمة ومتناقضة، ومتواشجة.. ولانقص بذلك أن اشغالهم بهذا المناخ وتلك الحدث يقتصر عليهم فقط، بل نقصد أن الفعل هذه الشريحة من الشعراء ينقسم بمسمى خاص، يرتبط بطرف نشأتهم الموطنة بزمان محدد ووعي أيضا محدد، هذا الزمن الذي يبدأ به وتآثره منذ مطالع الخمسينيات، منذ حريق ٢٦ يناير.. مروراً باستيلاء مناهل بوليور على ناصية الحكم، ومن القوانين العسكرية التي انتظمت عليها شجون البلاد وتصفيية الأحزاب، وحوادث الاغتيال السياسي التي وقعت وقشلت وخطبات عبدالناصر، وتضمن هذا الزمن كما هو معروف بعض الإجراءات الاقتصادية التي حملت نسبيا بعض الشروط المعيشية لطبقات الفقيرة.. مثل قوانين الإصلاح الزراعي، والتأميم وما سمي بقرائين يوزنوا الاشتراكية، والتي في الوقت نفسه أزاحت من أمام السلطة شبح الطبقات الرأسمالية التقليدية، وهكذا إلى أن وصل الزمن إلى ٦٧ وهذا الحدث الذي زلزل الأرض تحت أقدام الجميع.. هذه الزلزلة التي تأثرت بها كافة الأجيال الكائنة، وانفجعت بانفجالات مختلفة تجاه هذا الحدث.

أما عن هؤلاء الشعراء.. فاختلطت شعارات الماركسية المبطورة في بعض النجلات بشعارات القومية العربية.. بالأفكار الوجودية متناثرة هنا وهناك.. اختلطت هذه للشعارات في ظل سلطة مهزومة.. ظلت تكابر.. وظلت رموزها تروج شعاراتها مثل «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة».. مزجوا به - لا صوت يعلو فوق صوت المرمكة.

وبالطبع لا بد أن يحكم هذا الوعي المخطط والمشتت والمهزوم أيضا في التجليات الإبداعية منذ أن أصبح لهؤلاء الشعراء وجودا شعريا.. وكيانات شعرية مذ مطالع للسبعينيات.

في الأيديولوجيا:

وذن أن نخوض في متاهة التعريفات الكثيرة والمتعددة والمختلفة باختلاف النماذج والانتماءات في تقصير سنا نحن الأيديولوجيا^(١٢).. سندير مع ميشول فوكو (حتى الهواء الذي نستنشق في نشاطنا البيولوجي الصرف مشبع بالأيديولوجيا^(١٣).. وإذا اعتبرنا أن الغنائية التاريخية/ السياسية/ الاجتماعية التي عرضنا لها سابقا مكونا رئيسيا لأيديولوجيا هذا الجيل.. فسوف نعد: أن الكتابة بشكل عام هي لتجلى الصريح والواضح لهذه الأيديولوجيا التي تكونت وما زالت تتطور وتبدلور يوما بعد يوم عبر المستقرات السياسية/ الاجتماعية المعجلة بأبناء هذا الجيل.

وإذا كانت الكتابة هكذا بمختلف أدائها، فما هو موقع الأدب في حق الكتابة؟ هناك فقرة لكامل أبو ديب اضطر لاقتراسها كاملة يقرر فيها: (إن الأدب فعل لغوي وعندما نذكر هذه الحقيقة البسيطة.. ونبدأ في استقراء مغرباتها نذكره وبشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء أيديولوجي، بل نذكره ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير.. لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل أيديولوجي، وكما أن الأدب فعل لغوي فإنه كذلك اختيار لمعبر^(١٤)).

يصحح من ذلك أن الأدب فعمل أيديولوجي.. ولكن كيف تكتشف ذلك في كل جنس أدبي.. وخاصة الشعر.. هل الأيديولوجية هنا تكمن في مجموعة المفاهيم التي تحيط بالنص الشعري.. أم أنها تتجلى في المقولات الرامضة والصريحة المتناثرة هنا وهناك في أرجاء القصيدة.. أم أنها تترسح عبر الإيحاءات التي يرسلها النص وتقع من بين سطوره.. أم أن البنية هي المفصل الرئيسي والحاسم في تحديد الأيديولوجيا.. بوصفها تصورا مختلفا،

ومفاهيمها وحاملها لكافة الأبعاد السابقة.. وأن البنية هي التي تتكلم كل هذه العناصر.. فضلا عن المكونات المتعددة من إيقاع، وصورة بأشكالها المختلفة، والمتعددة.. هذه البنية التي تتركب من مجموعة مكونات أسلوبية وصورية قابلة على أنماط دالة، وفاعلة، وبنية للأبعاد الأيديولوجية الكامنة والصريحة كما أن البنية تتضمن أيضا الشكل باعتبار أن الشكل هو الحجر الأول في تشكيل البنية لذلك سوف أعتمد أن في الشعر بعدين للأيديولوجيا:

١ - البعد الأول: هو البعد الأساسي والصريح والحاصل الرئيسي لهدوى الأيديولوجيا.. يتركز في البنية بوصفها ميمزا حادا وحاسما للتصور الكلي لماهية وطبيعة الفن باعتبار أن الماهية والطبيعة هنا تطويان على كل هواجس الشاعر في السياسة والدين والعلاقات الاجتماعية والطبقات الشعبية التي تتشكل في إيقاع وصورة ولفظ وشكل وتراكيب لغوية.. إلخ، وسوف نسمي هذا البعد.. البعد الصريح للأيديولوجيا.. مضمين أن تاريخ الفنون بشكل عام هو تاريخ يتأسس على التغير والتطور في البنية.

٢ - أما البعد الثاني: وهو بعد يأخذ شرعيته من البعد الأول، ومجموعة المقولات والمفاهيم والتصورات الذهنية المشبعة داخل النص الشعري.. والتصورات التي تقوم على وصف الذات الشعرية، في شتى أشكالها، الفرح والهزيمة، والانتصار، المهانة، الانسحاق.. إلخ، وسوف يصنع لنا أن ذلك البعد بعد ضمني ومستتر يأخذ هذا البعد أيضا عدة أشكال عند الشعراء، بل يأخذ أشكالا متعددة لدى الشاعر الواحد عبر نصوص مختلفة في مراحل زمنية مختلفة.

إنني ليست طبيعة وجدوى القول الذي يتسم أحيانا بالحكمة أو العظة.. أو الفرح أو الهزيمة.. وليست حالة البوح الذي يأخذ شكل الاعتراف أو الوصف التاريخي لحدث.. كل هذه الأشياء ليست محددة بشكل رئيسي للأيديولوجيا التي يتسربل فيها النص ولكن البنية التي تصاغ وتتشكل وتتركب وتبدل بها.. كل هذه العناصر القولية أو الوصفية أو البوحية أو التاريخية في النص.

لذلك نجد أن شعراء السبعينيات يختلفون في كيفية ودرجة إعطاء تصورهم للطابع الأيديولوجي.. السبيل لهم.. والذي يعطى للجيل هذا الغضاء التخيري والتخيري الذي يشعونه منذ أكثر من عشرين عاماً، والذي يزدهم بهم هائل من المقولات والتفكيريات والإبداعات المختلفة، وللصوم التي تتدرج في مسكياتها الفنية وأحياناً إلى درجة التناقض.

ربما لا نستطيع في هذه الورقة التي نحن بصددنا أن نكتشف أو نكتشف.. بشكل واف - عن كل ما أضحى أو صرحنا به، لأن ذلك قد يحتاج إلى دراسة مستفيضة ومختلفة ومتوسمة.. ويكتفي هنا أن نقف في هذه الثرية التي تربط في حالة ورقتنا هذه بين شعر السبعينيات والأيديولوجيا..

ولكن كيف نكتشف ما أضحى إليه في تدريجات وتطورات متباينة للأيديولوجيا عند شعراء السبعينيات وجماليات هذه الأيديولوجيات.. عبر البعد الذي أشرنا إليهما - البنية باعتبارها بعداً صريحاً، فملاً للأيديولوجيا.. ومجموعة المقولات والمفاهيم، والتصورات الذهنية البنية، داخل النص والداخل ضمن تركيب النص، أي ضمن بنيته باعتبار كل ذلك بعداً صريحاً ومستتر للأيديولوجيا.. تركيبها وتشكلها.. تبحث عن طرق وجدوى للقول أو الوصف أو التاريخ.. إلخ.

لذلك سوف أتصور أن هناك بنية لقصيدة السبعينيات.. هذه البنية لها مكونات وعناصر مستحدثة في اللغة، والإيقاع، والصورة ومجموعة المداخلات الأسطورية، والعكايب الشعبية، والألفاظ الصانعة، والمأثورة في أحيان كثيرة، ومحاولة إخال النص الشعري في مغامرات شكلية تصل في بعض الأحيان لإنتاج جماليات راقية، وفي أحيان أخرى تتحد بال نص إلى فوضى كاملة لا يحتملها هذا النص ذاته.. فتفجره، ويصبح نصاً ضد نفسه، أو ضد البنية.

وسوف أتصور أن هناك في شعر السبعينيات بنية / مركزاً / مهمية.. بنية طامحة، وجامحة، وطاردة للمألوف والسائد،

ومغبرة، ومتغيرة دوماً، وبالتالي فهي محققة للبعد الأيديولوجي الواضح في أقصى صوره وتجليه.

وأيضاً أتصور أن هذه البنية الطامحة استطاعت أن تعمل على استنهاض وتنشيط البعد الأيديولوجي المستتر وتكثفه في أحسن صوره.. هذا البعد كما أشرنا هو مجموعة الأقوال والمفاهيم.. إلخ.

وبالتالي إزاء هذه البنية / المركز / المهمية.. نشأت أشكال متدرجة على سطح هذا المركز / تابعة، ومتفككة دائماً على هذا المركز.. وتسد بهذه الأشكال جماليات مختلفة تجعل منها مجرد صور وأشكال تدور في فلك البنية الأساسية.

ولأن ما يهمنا هو البنية / المركز.. المهمية، بوصفها محققة لما تصور إليه من إيضاح.. فسوف نركز عليها واضعين في اعتبارنا أن كل إيضاح قابل لاستشكال نقدي، واختلاف.. وذلك مصنفياً حالة الاستشهاد الكثيرة.. مع إعطاء النماذج الدالة على ما نحاول استنباطه، وسوف نعطي هامشاً أيضاً للأشكال المتدرجة في فضاء المركز، والتابعة باعتبارها ناقية للأيديولوجيا التي تتطوى عليها الصفة التخيرية والتخيرية التي نشأت ونمت وتطورت في ظل التجربة الشعرية في السبعينيات.

وقبل أن نوضح ما أشرنا إليه باختصار فإذنا نطيق للشعراء.. أود أن أشير إلى أن شعر السبعينيات قد مر بتحولات تطويرية متعددة، ومستمرة، وأحياناً انقلابية، في محاولة القصيدة لتحقيق أقصى جماليات، ومن الطبيعي أن تخلف بعض النماذج في القصيدة، وقد تلجج نماذج أخرى في تحقيق هذه الجماليات، وقد يخرج نموذج ثالث عن دائرة الجماليات ليخطف في دوائر أخرى تنتمي للوصف، أو للقول، أو للحكمة، أو النعطة.. إلخ.

وفي إطار تلك التحولات والتغيرات المستمرة للقصيدة.. عاين الشعر حالة من التفرع.. مازال يعايشها إلى الآن بين مدخلين لتجربة الشعراء ومحميين لها، ومنظرين لتأسيس بيان جمالي لها.. وبين راقصين

للتجربة ككل وراقصين للأسس الجمالية التي قامت عليها القصيدة في السبعينيات.

وإذا كان شعراء السبعينيات قد طرحوا أنفهم الشعري بشكل حديث وهامشي في مطالع السبعينيات فهم في الثمانينات وإلى الآن يطرحون نماذجهم بقوة واستيعاباً وحمدون عليه.. رغم ما يعانيه بعض هذا الشعر من رفض جماهيري عام.. ورفض نقالي أيضاً..

في ظل هذه التحولات نرى أن نموذج القصيدة الذي قدمه الشاعر حلمي سالم في ديوانه (حبسيتي مزرعة في دماء الأرض)^(١٥) لا يحقق الجمالية التي نلججها في قصائد ديوانه الأخير (فقه اللذة)^(١٦) وينطبق هذا القول أيضاً على الشاعر محمد سلويمان الذي لم تكن قصيدته قد خلت من شرواب السدينيات، فمن يستطيع تحليل من ديوانه الأول «أعلن الفرح سرلده»^(١٧) من تلايب شعر عفيفي مطر..

إن نستطيع أن نناقش كافة النماذج التي بين أيدينا لشعراء السبعينيات ولكننا سنجتاز أكثر النماذج المتحققة ما أريدنا إيضاحه.. وأرى أن الشاعر حلمي سالم تنطبق عليه الشروط التي نراها قد كوت وتكون بها شعر السبعينيات فهو ولد عام ١٩٥١ والتحقيق الكلية الأدب في أواخر السبعينيات، وعاش الأحداث الكبرى التخيرية.. وشام مع العمل السياسي في الجامعة، وفي مظاهرات ١٩٧٢ قبض عليه مع المظاهرين واعتقل، وأسس عام ١٩٧٧ مجلة إضاءة ٧٧ (الدال الأساس لكافة المقولات والإبداعات لشعراء السبعينيات في تلك الفترة).. أصدر أول ديوانيه (حبسيتي مزرعة في دماء الأرض) عام ١٩٧٣، وهو مازال يبدع ويهجر ويظهر فقد أصدر بعد ذلك ستة ديوانين آخر هذه الديوانين - (فقه اللذة) عام ١٩٩٣ - وعان تجربة العرب في بيروت، وأنشأ ديواناً حمل عنوان (سيرة بيروت)^(١٨) - إننا نقول الشاعر نموذجي في تأسس وتشابه مع الأحداث الكبرى لهذا الوطن، وتجليه مع التماس والتشابه في شئ نصومه الشعرية مستفراً أفقاً جالياً مختلفاً وحالاً لهذا الاستشراف الجمالي المختلف

بضرب أسس البنية القديمة في سبيل بنية قصيدة الخاصة.

في كتابه (أحفاذ شوقي) (١٩) يقول الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي: «رما كان حلمي سالم هو أكثر شعراء جيله تجريباً» (٢٠).

لماذا يعتبر أحمد حجازي أن الشاعر حلمي سالم أكثر شعراء جيله تجريباً. (رما لم تأت إجابة حجازي وأنية أو شافية بسبب أن حجازي يرى في تجربة حلمي سالم.. هذه الطاقة التي تجمع فيها مرابط الشاعر وعواطفه وخبراته ومكانته فتجعل التجربة اللغوية سبيلاً إلى كشف عن الشخصية الشعرية التي لا يجوز أن تختصمها في بعض الحيل والتشكلات النحوية والبلاغية والمرصية) (٢١).

هل حقاً تطوى تجربة الشاعر حلمي سالم على مجرد حيل نحوية وتشكلات لغوية وبلاغية وعرضية فقط لتختفي الشخصية الإنسانية للشاعر. أعتقد أن ذلك يحتاج لإجابة ليست بدم أو لا.. بل يتطلب منا أن نضع قصائد شاعرنا محل نظرتنا النقدية متواضعين مع ما كنا قد طرحناه سلفاً وإيضاح ما تطوى عليه البنية.

واختيارنا للشاعر حلمي سالم لا يعني أنه الوحيد الذي يملأ ساحة التسبيلات.. ولكن نموذج الشعرية يحقق درجة كبيرة من توافق الشروط التي عرضناها، منذ ديوانه الأول «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض» والشاعر حلمي سالم يضع تجربته في آقرن التجريب والبحث عن بنية مشابهة مع كافة إشكالاتها.. في اللغة والإيقاع والصورة واللفظ الاستعارية، واللفظ التقريبي.. والإيقاع الداخلي والخارجي التفعيلي والتدري، بعد ذلك.. والصورة عبر أشكالها المختلفة..

ونورد على سبيل المثال أول قصيدة في أول ديوان عنوانها (مكابدات كتابة قصيدة) تقول القصيدة:

١ - يشطرني الحروف الموجه
نصفين
نصف يعوي في أحشائي

ككلا ب ضالة

والنصف الثاني يزار في شرياني

كالمردة

٢ - أتكلس كالأمعاء المسومة

انمد وأنجزر كثر معنوه القرنين

انفطر كحبات الزمان النوى

١ - أتشقق - قلماً.. حبلاً -
كالأرض.

أتخمر كمهادى

٣ - ينطلق الكهرت مخاضاً ودماءً

قابلة الضوء الوحشية

تشطر رضى شطرين

شطر يندرج على الورقة

والشطر الثاني يتحوصل في رثى

يبقى.. يشترى (٢٢)

كالداء الزمن

٣٠ / ١٢ / ١٩٧٣

رما لا تقدم القصيدة سوى أننا أراء شاعر قادر على تطويع اللغة في تشكيلات إيقاعية، وصورية، لتصل إلى بنية خاصة، تصبر إلى حفر ملامح. محاولة أن تخلص من السائد السطحي، رغم أننا لا نستطيع أن نخلصنا من تأثير شعراء سابقين مثل عفيفي مظهر على وجه الخصوص.. ورغم ذلك استطاعت القصيدة أن تقدم لنا شاعراً يفيض بجديد.. ويشر بتقديم تجربة جديدة.. إذن ما هي العناصر للتجريبية التي تطوى عليها القصيدة، محاولة التخلص من التيمات السائدة آنذاك، ومثلاً بصعوبة من هذه التيمات.

تقدم القصيدة مجموعة صور تبدو للوهلة الأولى أنها منفصلة عن بعضها البعض، ومفككة.. ولا يجمع بينها سوى الإيقاع الموسيقي الحاد، والذي يؤدي إلى التماسك الومعي الذي نراه في قصائد أخرى..

وعندما نتأمل.. رويداً.. رويداً.. سنرى أن هناك علاقات تراسلية تتشابه بين كل صورة وأخرى لتعطى هذه التورية/ الأساس شرعية جمالية في بنية القصيدة.

تنقسم القصيدة كما نرى إلى ثلاث فقرات.. كلها تبدأ بهجمل فنية.

• يشطرني

• أتكلس

• ينطلق

ونرى أن الفقرات لا تقتصر على أنها جمل فنية فحسب، بل إن الأفعال هنا أكثر مما يحتمله جسد القصيدة.. لكن هذه العلاقات التراسلية بين هذه الأفعال تلنج دلالات متواضعة تشحن القصيدة بظلال رما كابرسية.. رما إيهام بالأجواء التي يعيش فيها الشاعر. فلتأمل هذه الأفعال مرة أخرى، ولندخل أن نكتشف مدى قابليتها لصياغة هذه الحالة الكابوسية.

(يشطرني، يعوي، يزار، أتكلس، انمد، وأنجزر، انفطر، أتشقق، أتخمر، ينطلق، تشطر، يتحوصل، يبقى، يشترى).

من رصد الأفعال السابقة في القصيدة نجد أن الذات الشعرية تقع تحت سيطرة قوى طاغية.. فهي مهددة بالانشطار، وهواه التلاطم الضالة، وزلزل (المردة).. وهي إزاء هذه الأخطار التي تهددها لا تجد إلا التخلص، والانفراط الذي يحل الضياع، والتشقق، والانفلاق.

ويبدو أن صياغة الفقرات بهذه الكيفية، واختيار هذه الأفعال التي ترحي بحركة عالية.. المد، والجزر، والانشطار، والانفلاق، والانشقاق، تعطي القصيدة ديناميكية خاصة.

أما شحن القصيدة بأصوات العواء، والزئير، والانشقاق، والانشطار يوتر أجواء القصيدة هذا التوتر الفني. إن اختيار الشاعر لكمية الأفعال، وتوزيعها، خالفاً، ومنجاً.. هذه العلاقات التراسلية بينها وبين بعضها وحركتها، وصورتها المختلفة.. باعتبار القصيدة نموذجاً يهيئ لاستخدام واستحضار أشكال أخرى من التجريب في البنية. مع الوضع في الاعتبار أن القصيدة خلصت إلى حد ما من سمات القول، والوصف، والتأريخ.. والسرد القصصي شعراً.. واعتمدت على أوليات التركيب اللغوي

والصوري.. واستشراف بنية القصيدة من خلال خلق علاقات بين عناصر تكوينها.. ونحن لا نستطيع أن ننظم مستويات الإنجاز الشعرى في السبعينيات من خلال شاعر واحد بالطبع.. ولكننا نحن نشير إليه.. وننظم بداياته.

إذن لا غرابة عندما تستدعي قصيدة أخرى أشعثات حواس الشعراء وأطلقت طاقات التجريب إلى حدود لا تعد..

القصيدة هي القاهرة للشاعر الراحل على فنديل. ولأن هذه القصيدة بالحدود طبقت عليها إجراءات نقدية عديدة.. فلا يبقى لنا سوى الإشارات السريمية التي تدلنا على مدى تحقيق الشاعر لبنية مغايرة.

(شريط القطارات كان يوازي تفجر وردة

وكان السماء خواتم ذهبية في الأصابع

تورد للقلب ما يعجز الصمت أن يحتويه

وكان المدى صاريا لا يقيم) (٢٢).

هذا هو المطلع للقصيدة التي يسترسل الشاعر في بنائها من خلال صور ممزوجة بحوارات قصيرة، هذه الصور التي شكلت جرأة للمغامرة.

شريط القطارات كان يوازي تفجر وردة اجترده الشاعر على مقارنة رموزاته عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية.. بهركة في الطبيعة، وهي حركة تفجر الوردية.

إن قراءة مطلع القصيدة يدلنا على أن الشاعر يتأمل رحلته من القرية إلى المدينة وهو يستقل قطارا.. فيسرد ما رآه.. ونقلنا لشعرية الأشياء التي يراها.

إن الشاعر هنا لا يوسع ولا يقول، ولا يصف.. لكنه يبني ويشكل.. وتأتي أشكال الريف والبرق والتأملات خادمة ومطوعة لهذه البنية مستغرقة رؤيا وعالمًا يتكشف لنا عبر هذه البنية الخلاقة:

من أشعل الورد أرجوحة؟

والظلوة جنية؟

والسديم رحلا إلى الجنة) (٢٤).

ثم

(سألت القطارات، مكان شريط

القطارات زغرودة لا تعد،

أجابت، تعال، فمن طرل الرأس،

بالاشتبهات؟

حر كعب الصغير من النوم؟

أطلق هذا الصغير؟ الغاية) (٢٥).

إلى أن يقرل الشاعر:

(غلوط قلولا

وكتت أرى التهر بجرى) (٢٦).

ويسترسل الشاعر في بناء صورته، وسرد تأملاته.. ويصف ما يرى بطريقة خاصة خاضعة لبنية خاصة.. عبر إيقاعات متحركة ومتقلبة من الخفوت إلى الوضوح الصوري الإيقاعي.. وعبر حوارات ضمنية مكثفة.. واستخدم أبعاد مكانية!

انفجرت لافتة أولى:

القاهرة (٢٧)

هذا الشاعر يعي قيمة السرد والوصف والتأمل والتصريح والتأمل من خلال حركة بنية متكاملة تخترق البنية الكلاسيكية بجرأة غير مألوفة في هذا الوقت.. والقصيدة مخيلة بتاريخ ٣١ / ٣ / ١٩٧٥.

تصمم مكونات القصيدة.. التي يدشن الشاعر بينها علاقات جمالية وبنائية.. على إيقاظ واكتشاف بنية مغايرة، رابطا أجمل ما يكون الربط بين كائنات لغوية وشعرية متحركة بين أشكال مختلفة، بين فتح نافذة القطار، وفتح تجربة في الحياة، وتحمل الجملة الشعرية على تشغيل الجملة التي تليها في ترتيبية جمالية.. انظر للفترة:

أفتح نافذة

بتهدج موج يصل الشرق بأعصاب
الخطبة

أفتح عمقا:

تتشطر اليفظة في ألق الشيوخوة

فأعدل هندامى

أفتح .. أفتح تجربة..

القاهرة تبرع على العرش) (٢٨).

وهكذا تتوالى وتتناثر الصور ليست بطريقة للتداعى الحر ولكن بهدف خلق بنية كلية، ومن خلال إيضاح هذه المجاميل المكائبة أمام الشاعر تضافر الصور والإيقاعات بينها وبين بعضها متناسبة مع التركيب اللغوي ليعطي أقصى إمكانات تحقق في هذا الوقت للبنية.. وبالتالي أقصى عناصر للتحقق الأيديولوجي لهذه الطاقة التطورية التي قلما نجد لها، عدد شعراء جيل آخر..

إن قيمة شعر الراحل على فنديل تنبع من هذا الاجترار على إنتاج بنية مغايرة ودالة وفعالة في ظل أن زملاء له في المرحلة نفسها خرجت قصائدهم عن الهدف الأساسي وهو خلق "بنية مغايرة"، فكانت هذه القصائد تدور في أشكال معلقة دون بنية.. هذه الأشكال تجاهد من أجل الخروج عن السائد.. ولكنها لا تحقق هذا العلم/ الهامس الذي ينتج بنية.. سرعان ما تكشف أن هناك خلا ببناء، وواضعا.. هذا الخلل لا يعنى تخريب، وتضريب البنية السائدة، والمهيمنة لاكتشاف، ولإبداع بنية مغايرة.. ولكن هذا الخلل يدلنا على أن التجريب مبالغ في ادعائه ولا يستبعد كل شعراء السبعينيات من هذا التجريب المبالغ فيه، وقد وقعت قصائد كثيرة خارج هذا التجريب اللغوي.. وخارج طموح البنية المركزة على البصرية ليست مجرد أشكال بصرية، أو تجريبية لغوية.. هذه التجارب التي أسقطت من حماتها نبل المعنى في الشعر.. هذا المعنى الذي يجلى في البنية..

في قصيدة عنوانها ممالك للشاعر عبدالمقصود عبدالكريم نقرأ:

(دولة القلب جاورت دولة النمل
وانتهارت،

يقزع سكان القلب، يهاجرون في
الجمجمة

أنصب مخي خياما تقيهم شر
الغمام وشر النخاسة

أنقلب في الحرمان - كثر الطهر
عن صدر غير مسلول (٢٩).

وبعيدا عن البحث عن شيء في هذه
الفقرة، فالشاعر يلجأ إلى استخدام أشكال
بصرية في القصيدة من خلال للتصغير،
والتكبير، والخط الرفعة. وهكذا أشكال مجردة
من البنية، وإسقاط لنيل المعنى في الشعر.

وهناك قصيدة للشاعر حسن طلب
بلفت في الاعتماد على الشكل البصري إلى
ذروة لم يبلغها شاعر آخر في قصيدة:
(بنفسجة للجحيم). في ديوانه «سيرة
البنفسج».. ونشرت وقت كتابتها في مجلة
الدوحة القطرية وقدم لها الناقد رجاء
اللقاش، وهذه القصيدة تعتمد على الشكل
البصري المحض.. والشكل الخارجي للشعر،
وهناك تجارب اعتمدت على التراكم الكمي
للمرور المتواترة والتي تتداعى في استطراد
وليس في بنية.. وذلك نجده في بعض
قصائد ديوان الفخران لأحمد ريان نقرأ في
قصيدة «البوابة»

مطر من الحناء فوق القلب

البرق من تلاله طفل فارح الحزن

من حجر البيوت رأيت طفلا آخر

فغرعت، قلت اللون بني على

جسد الصغير

اللون محترق

وكلبي غارق في غرين الطفولة

الغريبة التي لم يعرفوها (٣٠).

والتجارب التي تنشأ على التضاد اللوني

نقرأ في قصيدة لأحمد ريان بعنوان «يشي

الكرمال على السلام الزميلة».

(بحاصر الأصفر الهواء والخلاء

يصبح الأصفر دوامة تتلف على

الصخر

والأسوار، يقترب الأصفر

من القفال

يدوس التراكيب (٣١).

وهكذا تصبح القصيدة في الشكل وليس
التشكيل في تواتر الصور وليس البنية.

وتقع تجارب الشاعر محمد عويد

إبراهيم في هذه المساحة التي تعتمد على

حذف عوامل الربط بين عناصر القصيدة..

وترك التقارير لخلق جملة وقصيدة

جديدتين.. في ديوان يحمل اسم: (قبر

لويضن) نقرأ لمحمد عويد تحت عنوان

«تبعت من دمي».

إنه السؤال

قلنا عبر نافذتي

له لون الصحارى

في داهية

كبرياء بخاء أغنية تأتمر

انحنى الليل

قوسى إلى الشمس في جسمه

هل بكاء

مقضى

على أن أعود حجرا محرما

يحن على القطرة (٣٢).

إن هذين النموذجين الشعريين اللذين

يظلمان ويملآن مساحة الزمن للبادع من

أوائل السبعينيات وإلى الآن.. للنموذج الأول

الذي يبدع بنية مخدرة ومغايرة للبنية

السائدة، سعيا نحو تشكيل وإبداع بنية تحقق

أقصى طموح جمالي أيديولوجي محجور عن

هذا الأناق التسويبي الذي يشر به جيل

السبعينيات بشكل عام.. والنموذج الآخر

الذي قفز خارج البنية، هذا النموذج الذي

ينبثق عن ارتباك في الوعي الجمالي، فينتج

نموذجاً مشوها. وبالتالي يقلل من قيمة

الأيديولوجي الساعي لصياغة وجدان يطمح

إلى تغيير.

بين هذين النموذجين يقف النموذج

الثالث بحذاء تام، ويعيد هذا النموذج امتدادا

لتجربة قصيدة الريادة وما تلاها وبالتالي لا
تجاوز الإطار السائد.. وهو نموذج لا يطمح
إلى بنية، ويحصر في القول بالصدام أحيانا
وطرح محرمات دينية أو جنسية في
القصيدة.. ويعتمد على الوصف الاستاتيكي
الذي لا يخرج من جوفه عن النمط
السابق.. ويتوفر هذا في بعض قصائد الشاعر
عبدالمعظم رمضان - مثل قصيدة
(إسكندرية) من ديوانه «الغبار» وأحيانا
يشير إلى هذا النموذج في تقنيات السرد
الشعري فقط دون تطويع هذا السرد في بنية
فعالة.. ونجد تلك الطريقة عند جمال
القصاص يقول جمال القصاص في
قصيدة (للشارع الكبير)

(شرطي يهرع يضرب كفا في كف

ويحملي.. يتزحزح.. ينصرف

(المرأة تضحك، والرجل يفتني)

تتمتع الرقعة

يتكلم تحت فراغ الظل

شرطي المدخل

الشارع يرتفع.. ينخفض

يقف في قلبي

وأنا أمضي

ملتنا بأنتيتي

أأكل في ريح الأشجار

المصلوبة فوق الشط (٣٣).

ونجد لهذا النموذج الوسطي تجليات

مختلفة فهو يظهر في اللغة كمجرد لغة

أحيانا، أو ذباها حاملة وناقلة معنى فقط.. هذا

الشكل تمثل بعض قصائد الشاعر حسن

طلب.. هذه القصائد تعتمد على اللغة

كالكشفات قاموسى وليس كالكشفات باني

وفعال.. اعتمادا على اللغة كإسائه وجرس

ظاهري.

هذا النموذج للثالث الذي اكتفى بأن

يتعامل مع عنصر واحد من عناصر البنية

واستغرق فيها ووقف بحذاء ولم يشترك اشتراكا

فعالا مع البنية القديمة.. ولم يخرج عنها،

ولم يقدم على إبداع بنية.. ربما كسبا وإمسا
لمساحة من الحماطف.. هذا النموذج يمثل
حلا رسميا.. ولا نستطيع أن نقول إن هناك
شعراء بكمالهم يمثلون هذا الاتجاه أو هذا
النموذج، وهذه القصدات توجد لدى عدد وافر
من شعراء السبعينيات عند محمد سلمان،
ومحمود نسيم، ووليد منير، وقصائد عدد
الشاعر حلمى سالم فى ديوان «سيرة
بيروت».. هذه القصدات التى تمثل النموذج
الصالح للمساكن، المتألف الذى يتخلى عن
الزبدانية التى يطبع إليها أفق الشاعر
السبعينى فى تجلياته النظرية.. فاستجاب هذا
النموذج للمؤثرات الخارجية - الضمنية
المستترة لأيدولوجية الشاعر فنقرأ للشاعر
حلمى سالم:

(ولمضى وتر، فأجابه

يسلمنى لامرأة تطلب حصتها من
عمرى

فأواخيه، وثأخنيه

وتعاكس حالتها المخطولة فى
تكوينى^(٣٤).

ويؤن أن نخوض فى لوج الاستدعاءات
الكثيرة للنصوص الشعرية نجد أن الشاعر
السبعينى نفسه قد خوض فى هذه الأشكال
الثلاثة بمقاييس مختلفة، وقد يكون أحد هذه
النماذج الثلاثة قد استغرق معظم تجربة
الشاعر، مما يصلح معالجة ذلك الأمر فى
مجال آخر لكن هذه النماذج الثلاثة ترصد
المدى الذى تحقق فيه البعد الأيدولوجى
الطامح للتغيير والتثوير فى السبعينيات.

أما البعد الأيدولوجى الضمنى أو المستتر
والذى يمثل هاسما على مفاتها، ولكنه يدخلنا
على الهاجس، والشعور، الذى يطارد الشاعر،
ويكشف هذا البعد أحيانا عن حالة الذات
الإنسانية فى فرجها، وحزنها، وانتصارها،
وهزيمتها، وهو دائما يقدم الذات عبر مقولات
وتصريحات، وروح، وإعتراف، يقدم الذات
فى افتدائها بحالة، أو رفضها فى حالة
أخرى، رغم أن هذا البعد ما هو إلا أحد
عناصر مكونات البنية، التى دائما ما تبحث
عن شكل لتسكن هذه الأبعاد الضمنية.

إن هذا البعد الأيدولوجى للذات المستتر،
يفركب ضمن عناصر البعد الأول - الصريح.
هذا البعد الذى يكمن ويتجلى فى
مجموعة المقولات والتصريحات والتفريعات
والمفاهيم داخل النص.

وإذا كان الشاعر السبعينى استطاع أن
يقدم بعض النماذج التى تحدثنا عنها سابقا..
طموحا نحو بنية مخترقة ومتشابهة مع البنية
السائدة فهو هنا تعدد صوره ومواقفه،
وتختلف أشكال القول، وأنواع الرفض، فهو
مرة يجلد ذاته بقسوة

فنقرأ للشاعر ماجد يوسف:

(ووجدى فى ساحة المعنى

ولا عدا

ولا حاضر

ولا علامات

بتلحقنى الكذا لعنة

وتدفعنى لجلد الذات)^(٣٥).

ومرة أخرى يسقط على هذه الذات
ويتنكر لها ويقدمها فى صورة مدنية يقول
الشاعر محمود نسيم:

(كيف اعتدت هذا المشهد اليومى:
رائحة الأذاب

وجلسى، مستمنا، فى لذة

عزى الودين على الجدار

كتابة الشعر الرديء، تشابه
الكلمات

تذكارات موتى، وانتهاك
محرمات)^(٣٦).

وفى القصيدة نفسها نقرأ:

(كيف احتملت طبيعتى

وحملت أرشى من غوايات
المساء)^(٣٧).

ونقرأ للشاعر عبدالمصطفى عبدالكريم:

(أدخ لحنك

أرى أمى بالظنين توارى عورتها

أراها طباخة

وكل أخوتى بالجوع ماتوا

وأنا أمضغ خبز المراءة

أدع ممالك أحرانى

أنشئت فى بيوت من ججارة

الكأبة

أعشق الذين قوتهم قهوة السواد
وخبز النهاية)^(٣٨).

ونقرأ أيضا لنص الشاعر:

(سفر طويل، توكلأ على موتى

سفر طويل، توكلأ على موتى

سفر طويل، أخلع عنك بعض

الهازلم

تعر أنت، هزائمى أتوكأ عليها.

وأهش بها على هزائمى)^(٣٩).

ونقرأ للشاعر رفعت سلام:

(تلك أيتنا المضنية

فافتحى

لا نجة تأتى

لا طير يرق على حواف القلب

لا يتلجج الصمت المريب عن

الغداة والذهول

لا شيء

والقلب انحدار، لاقرار

لاقرار

تلك أبهى اللعينة فافتحى شباكك
العلوى

لا باتى

سوى نيل المرائى

والجنائز القديمة

(والعويل)^(٤٠).

ونقرأ للشاعر حسن طلب:

فى الزمن التحسى

من السبعينيات الأتخص

ذيل يترأس

يتسلل بين الوقتين

ويسرق تاج الوجهنين:

ويصعد نحو الكرسي

ويجلس

والقول يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم يتهمس^(١).

النماذج كثيرة ومتعددة.. ومتلوحة..
تمرض الذات لموقفها ورويتها، وهزائها،
وشتي تغلباتها، وأحياناً نجد هذه الذات فرحة
ومستشرقة لأفق أبهى ومياه أفضل وأرق،
وأحياناً ثالثة تجد أن الشاعر يشغل بوصف
أعضائه جنسية لامراً، والعزف على هذا
الوتر الحمى، ونحن لا ندون ذلك إلا إذا كان
طارئاً على البنية.. على الحالة الشعرية التي
تستغرق القصيدة.. وكما أن الشاعر يشغل
بهذا الأمر يشغل أيضاً بمدحشاته أخرى
تعطى للقصيدة توتراً وقلقاً.. محارولاً أن
يصطدم مع المؤلف الأخلاقي والديني..
وقفط..

ومن النماذج القليلة التي اقتسمناها وقدم
الشاعر الصبغيني في أغلب حالاته ذاتاً
منكسرة، ومهزومة، لتسحب نحو انشغالات
بالمحسوس والجسداني، وربما يكرن للشاعر
محاصراً بزمن مهزوم تمنع فيه الذات على
المستوى الواقعي.. فحاصل أن تخلق ذاتاً قوية
كعماد موضوعي لهذه الذات المفقودة نقرأ
لشاعر جمال القصاص في قصيدة بعنوان
«سأغنى لك» ويهديه إلى جمال القصاص
نقرأ:

هانت يا جمال

غادرتك الأحراش القديمة

للهو العنكبوت

ورودة الأنقاض تستريح،

دمك الزهيف

ونقرأ للشاعر محمد سليمان مؤكداً

على ذاته

أصاحبي الآن.. ألهو معي

أتحول في الوقت صخوراً وثعباً

وأغنية

أتحول بحراً وضوءاً

أحاورني^(٢).

فالشاعر في الاقتباسين يحاول أن يثبت
أن ذاته مفقودة فيقول لها، حيث إن وردة
الأنقاض تهدد دمه الزهيف كما يقول
الشاعر.. وفي النموذج الآخر لتصاحب الذات
نفسها وتناور الذات الذات.. وتلهم معها..
وتجد أن هذه النماذج بكيفيات مختلفة تكتب
في نصوص الشعراء الصبغيين وإذا كانت
هذه الذات مهزومة ومهسية.. فلأنها ذات
محاصرة بتاريخ وواقع مهزومين وهناك
نماذج قليلة هي التي استطاعت أن تستشرف
أفقاً آخر.. فالشاعر في كثير من نصوصه..
يرصد لهذه الهزيمة هزيمة الذات أو هزيمة
الواقع والتاريخ الذي تقسمهم المرحلة ذات
شاهدة ومشهودة في هذا الخراب إلا قليلاً،
هذا الخراب الذي وزع أشكاله في قصائد
الشعراء ليسطى مشهداً نأمل أن تجاوزه مقابل
حالة الشاهد والراصد له فقط. ■

هوامش الدراسة:

١ - انظر مجلة الطليعة - العدد رقم ٨ - أغسطس ١٩٦٦
- يقول الأستاذ طهفي الخولي في تقديم المجلة
تمت طرانا - وحدة القوى المزربة للبرية تخرج
من دائرة التماثل إلى دائرة الواقع الحمى.. وبقول
رغم ما قد يكون هناك من اختلافات أيديولوجية
من الخطأ تعالينا أن نكتارها أياً كانت درجاتها يندر
أن هذه «الاختلافات الأيديولوجية» لم تعد كما كان
يحدث في الماضي.. تشكل عقبات أمام اتفاق
موضوعي حول وحدة العمل الأدبي.

٢ - أحمد عبدالمعطي حجازي.. الأعمال الشعرية
الكاملة. دار العودة.. للسبعة الثالثة ١٩٨٢
ص ٣٠٢. طوان القصيدة «التي» ومهداة إلى
جمال عبدالناسر إلى طليعة أخبار اليوم نجد أن
الذئبان تغور ليصبح (عبدالناسر) ١٩٨٩ - لم
يبق إلا الاعتراض من ٦٢.

٣ - طاهر عبدالمعطي لتمام حارة..

٤ - أحمد عبدالمعطي حجازي.. مرجع سابق.. ص ٢٦
وإلى طليعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغور من
أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي إلى أغنية
لحزب سياسي ديوان لم يبق إلا الاعتراض
ص ٨٩.

٥ - أمل دنقل.. البكاء بين يدي زرقاء القيسية - دار
الأبواب ص ١٥، ١٦.

٦ - أمل دنقل.. مرجع سابق ص ١٢١.

٧ - محمد عفيفي مطر - مجلة أدب نقد - العدد ١٢١
سبتمبر ١٩٩٥، ص ١٩، مكتوبة في عام ١٩٦٥.

٨ - ابن منظور - لسان العرب - ج ١ طبعة دار المعارف
ص ٣٢٩.

٩ - د. جابر صغندر - مجلة إبداع - العدد الخامس، مايو
(١٩٩١)، ص ٥٥، «والسؤال يحمل عنوان واحد من
شعراء الصبغيات».

١٠ - حلمي سالم - مجلة الشعر - العدد ٥٦. أكتوبر
١٩٨٩ ص ٢٤.

١١ - انظر السجلات التي كانت تصدر في هذا الوقت
على مجلة الطليعة التي كان يرأس تحريرها الأستاذ
طهفي الخولي.. ومجلة الكاتب التي كان يرأس
تحريرها الأستاذ أحمد عباس صالح.. فضلاً عن
الكاتب والمطبعات التي كانت تصدر عن «الاتحاد
الاشتراكي العربي».

١٢ - فخر د. عبدالمعطي محمد في - الخطاب السادتي -
تدليل للمق الأيديولوجي للخطاب السادتي، ويرد

د. عبدالمعطي أن أحد الباحثين الفارسيين أحصى
ما يقرب من ثلاثة عشر تعريفاً لمفهوم الأيديولوجيا
في الأدبيات الماركسية فقط يتناول كل منها جانباً
محدداً من دلالات هذا المفهوم ص ١٩ - كتاب
الأمل.

١٣ - انظر كمال أيوب في - العدد الرابع - أغسطس /
سبتمبر ١٩٨٥، ص ٥١.

١٤ - كمال أيوب - مرجع سابق، ص ٥٤.

١٥ - حلمي سالم - حبيبتي مزرعة في دماء الأرض -
صدر عن مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر
عام ١٩٧٤.

١٦ - حلمي سالم فقه اللغة - دار شرقيات للنشر
والترجمة، صدر عام ١٩٩٣.

١٧ - محمد طهيمان - أغان الفرح مرادة - أصوات -
بدون تاريخ.

١٨ - حلمي سالم - سيرة بيروت، دار الفكر لندراسات
والنشر والترجمة ١٩٨٦.

١٩ - أحمد عبدالمعطي حجازي - أبحاث شرقية -
مشرقات الفزلائي - جدة ١٩٩٢.

٢٠ - أحمد عبدالمعطي حجازي - مرجع سابق -
ص ٩٥.

٢١ - أحمد عبدالمعطي حجازي - مرجع سابق،
ص ٩٥.

٢٢ - حلمي سالم - حبيبتي مزرعة في دماء الأرض
ص ١١، ١٢.

٢٣ - علي كندول - الآثار الشعرية الكاملة - مركز علم
الوطن العربي - ساحة ١٩٩٣ ص ٨٢.

٢٤ - علي كندول - مرجع سابق ص ٨٢.

- ٢٥ - على كندول - مرجع سابق ص ٨٣ .
 ٢٦ - على كندول - مرجع سابق ص ٨٤ .
 ٢٧ - على كندول - مرجع سابق ص ٨٦ .
 ٢٨ - على كندول - مرجع سابق ص ٨٦ .
 ٢٩ - عبد المتكبر عبد الكريم - ازدهم بالممالك -
 أصوات - بدون تاريخ ص ١٣ وأعيد نشر القصيدة
 ذاتها في الحديوان الثاني (ازدهم بالممالك، ٨٨
 ص ١٣٨ مع إسقاط بعض الجمل -
 ٣٠ - أسعد ريان - الضعفاء - دار أدب - نوفمبر ١٩٧٨
 ص ٦ .
 ٣١ - أسعد ريان - سرادق الأمة - دار شعر، ١٩٩١،
 ص ١٦ .

- ٣٢ - محمد عبد إرلميم - قبر نيقس - دون جهة
 إصدار ١٩٩١ ص ٦٥ .
 ٣٣ - جمال القصاص - خصام الورد - كتاب إضاءة
 ص ٦ .
 ٣٤ - حلمي سالم - مجرة بيروت - مرجع سابق،
 ص ٧١ .
 ٣٥ - ماجد يوسف - برايز الأنتي الفلبي للإنتاج الفني
 والفناني، يناير ١٩٩٤ ، ص ٥ .
 ٣٦ - محمد نسيم - كتابة الظل - أسرار أدبية - الهيئة
 العامة لقصور الثقافة، ص ٨ .
 ٣٧ - محمد نسيم - مرجع سابق، ص ٨ .

- ٣٨ - عبد المتكبر عبد الكريم - مرجع سابق، ص ٢
 ٣٩ - رخت سلام وردة الفوضى الجميلة - الهيئة العامة
 للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٧٤ ، ٧٥ .
 ٤٠ - حسن طيب - لا تبتل إلا النيل - دار شقيقات للنشر
 والتوزيع ، ص ٤٤ .
 ٤١ - جمال القصاص - خصام الورد - مرجع سابق،
 ص ٥٧ .
 ٤٢ - محمد سليمان - أعان الفرح مراده - مرجع سابق،
 ص ١٥ .



قا

عند أعتاب القاهرة العتيقة تريض
حارات قديمة تروى أحداث التاريخ
وحركة الحياة داخل جدرانها.. زقاق
المدق.. الصالحية.. برجوان.. خشقدم..
التربعة.. أجواء شعبية.. درجات سلم
مناكلة تتكسر عليها أضواء باهتة تنبعث من
أسفل أحد الأبواب. قسط أسود اللون يقف في
شموخ.. نداءات الباعة.. صياح الأطفال
يملاً جنبات المكان، ومن ثناياه ينسج عميد
الرواية العربية نجيب محفوظ ذكريات
الماضي البعيد.. بيوت نائمة.. أشجار التوت

بظلالها الحانية بحديقة النكية.. حتى قرقرة
الدجاج وسواء للقطط.. في صفحة من
صفحات «حكايات حارثا» يقول محفوظ
«ويهرع الناس من البيوت إلى الحارة يتابعون
الأسرار الفاسضة، لا يدرون عم تفضن،
ويترقبون مزيداً من الإثارة المثقة.. ويمضى
الجو يشرب بلون رمادي غامق، يزداد قتامة
وتجهماً، ويمضى بحر المسود يقطر نثفاً
سوداء، وتنتشر في الجو ثم تزحف هابطة في
هدوء مخيف ويهجر الناس الحارة إلى
الميدان، كذلك يفط أهل الحارات المجاورة،

ينشدون في الانطلاق والتجمع البشرى ما
يفتقدونه من أمان. وتنفذ إلى حواس الشم
رائحة ترابية مثيرة للأعصاب، ويأخذ الكون
في الاختفاء، وتتخالف الأشباح ثم يفرق كل
شيء في ظلام دامس».

لجواء شعبية وظلال وأضواء وتفاعل
بشرى عميق، وإذا كان نجيب محفوظ قد
خلد في مخون الرواية المصرية عبق الحارة
برأسية الحرف.. الكلمة.. بحسه الأدبي
وبراعته التشكيلية في التصوير والإيجاء..
فإن الفنان التشكيلي المصري جورج

وجوه إنسانية فوق جدار الزمن محمد إبراهيم



المقاومة الفلسطينية

البهجورى يتناول فى المقابل الإبداعى نبض الحارة المصرية من ثانيا الخط... للون والإبداع. وفى بيته يحى معروف بالقاهرة وبين أرواحه ولوحاته وعشرات العيون تطل علينا من سماء لوحاته.. كان هذا اللقاء.. حوار الذكريات.. الجذور الأولى فى صعيد مصر.. للقلق.. الإبداع.. الغربة والتأمل.

وبين أركان بيته للعربى الطراز ومخلفه الأرابيسكى ولمبة جاز قابعة فى زاوية من زوايا المكان وموسيقى شومان تهيم على الأسماح يجلس البهجورى يلسم ذكركته ويمسح براحة يده على جبهته، تمسح فى سراديب ذكركته عن أيامه وأيناليه الغوالي..

هو فنان يعيش على أعصابه.. وأعصابه تمسح على إبداعه.. وعبر الزمن النفسى حيث تلاشى حواجز الزمان والمكان يتراءى الماضى البعيد لـ «جورج» لحظة الميلاد ويتذكر قريته «بهجورة» الواقعة بين نجع حمادى والأقصر.. أرض الحضارة.. معبد الكرنك بظلاله الذهبية وتراتيل الكهنة تتصاعد ممزجة بأى القرن من جامع أبى المحاجج الأقصرى.. وبين أصداء الزمان وصمت المكان عبق التاريخ يسترجع لقاءه الأول مع الحياة.. فى يوم ١٣ من شهر ديسمبر.. سنة ١٩٣٢ ولد البهجورى ورنجت القرية الصغيرة صرخة الميلاد ويثب الطفل بين دروب قريته ويحاور الأيام وتمازجه. وفى سن الرابعة من عمره يشاهد على جدران إحدى الكنائس «أيقونة» رسم عليها العذراء وهى تحمل المسيح على ذراعيها والنهر جورج واندهش وترسبت فى داخله هذه الدهشة واستغفرت حواسه.. وتطرى أصابع الزمن الأيام وفى سن مبكرة يفقد الأم ويرثشف كأس المرارة ويذوق طعم اليتيم ويترج الأب بأخري ويبحث عنه ويماني من الفراق مما جطه تطرى على نفسه. ومن ملامح الميلاد تتشكل لدى جورج إشارات الأولى لرحلته مع دنيا الإبداع ومن جوف الصعيد إلى قلب القاهرة يشد الرجال.. ويعود البهجورى لذاكرته ويرى كيف أنه عندما ذهب إلى المدرسة للمرة الأولى وهو فى الخامسة من عمره وفى أول كراسة بدأ



البهجورى فى مرسمه بباريس بمناحية أفري

ويشخبط فى الكراسة.. ولم تنج كراسات أخوه الأكبر من الشخبطة التى انتقلت بدورها إلى السبورة السوداء بأصابع الطباشير الأبيض وكان ذلك أول حوار بين اللونين الأبيض والأسود يمارسه البهجورى بتقانية وعفوية واشتعلت تيران الشخبطة وانتقلت إلى كل ما

يحيط به من أشياء.. زجاج حوائط.. أوراق.. حتى الأرض لم تلج من خطوطه المتمازجة على سطحها..

موجة من موجات الإبداع التلقائى وحالة من حالات اللوران النفسى وجدت

كانت متعيفة ونصحه بأن يلتزم لدروسه
فأثارا له: «يا أبني» بلاش شخبطه، .. أنا
عاوزك تدخل كلية الطب وتطلع دكتور قد
الفتيا زي ابن تكتا بيه من أعيان بلدنا
«بهبورة» في الصعيده ولكن هيهات.. يعانى
جورج من الدارسة وروح الفنان داخله تأبى
التنود.. فهو يبحث عن التحرر.. الانطلاق..
ويهد مد وجزر وفي عام ١٩٥١ حصل على
التوجيهية بمجموع ٥١٪ والأقذار التي هبأت
له طريق الفن عبر سلى حياته.. رتبته له
دخوله.. عندما ذهب مع أخيه الأكبر إلى
كعمال أمين أستاذ الرسم في كلية الفنون
الجميلة في ذلك الحين وكان عمر جورج
وقتها أربعة عشر عاما وروى كيف أن كمال
أمين أجلسه ذات صباح في مخزن تماثيل
وأعطاه بضعة زرقات بيضاء كبيرة وحامل
رسم وقال له: ارسم هذا التمثال بأصابع
لثقم. وتحول تماثيل سقراط إلى بقع سوداء
على سطح أبيض وبين أحمرار الطين
الرطب وتماثيل من الطين الرطب وتماثيل
من الطين مبهلة للتقى بشخص اسمه
صمويل فنرى للذي عرف باسم آدم حنين
لتماثيل المصري الشهير.

وفي كلية الفنون الجميلة بدأت تحوّل
الشخبطة العفوية اللطيفة إلى أشكال وخطوط
ذات قيم جمالية واندماج البهبوري في رسم
كل ما يحيط به.. إثناء من فخار.. برتقالة..
إبريق شاي.. عناصر من الطبيعة ثم تحول
إلى رسم الموديل العاري بعد أن مناق ذرعا
برسم التماثيل الصامتة والجمادات كما فعل
من قبل شيخ الفنانين راعب عباد أحد رواد
الفن التشكيلي في مصر فقد عرف عنه أنه لا
يحب الطبيعة الصامتة، ولذلك نراه يخرج
إلى الأسواق والمقاهى ويحاج البشر يرسم
ويرصد ويبدع، وهو ما آمن به البهبوري
ويتفق مع منهجه الإبداعي.. أصبح الإنسان
هو محور فنه. بطل لوحاته شكل منه
البهبوري دعائم فنه ويتذكر جورج جابنة،
أشهر موديل رسمها وحكاياتها الإنسانية
البائسة..

ومن طبيعة الفنان التمرد.. التأمل..
البحث وهو أحد السمات التي جمدها سوزان
الأب الربيعي للفن الحديث بقولته الشهيرة



التمثال

بمدرسة الإيمان الثانوية بشبرا وكيف واصل
رحلة الشخبطة ونحوات خلالها الكرايس
والكشاكيل إلى ركاب من الخطوط السوداء
المتقاطعة.. لم تصادمه.. وخشى الأب على
ابنه جورج لأن درجاته في السنة للتوجيهية

متفلسها خلال خطوطه الدائرة. سنوات
الدراسة والشعب والبحث عن الذات.. أيام
مترعة بالمذاب والصمت.. شريط من
الأحداث والمواقف وفي نهاية الأربعينيات
من هذا القرن يتذكر البهبوري أيام الدراسة

«إني أبحث.. ويحث البهجورى ونقيب فى قاع الحياة الشعبية وللتهمت عيناه ويذاه كل ما يدور حوله.. ماسح الأحذية.. صبي الميكانيكى معلم المقهى.. نساء يحمان الخبز.. بنت البلد أم عيون كحيلة.. شخصيات وصورت تبر عن اللمضاء من أبناء الشعب، ويتحرك البهجورى كالبندول.. لا يهدأ.. يذهب كل صباح إلى مرسه بالكليّة يدرس.. يفهم.. يستوعب ثم يصرف من الكليّة ويسرع إلى زحام القاهرة يستدفئ بالناس.. ويصمت البهجورى لحظات ثم تهرق عيانه ويتهاول وجهه ويحكى كيف أن الفنان الكبير حسين بيكار دخل الرسم فى كليّة الفنون الجميلة ذات صباح ورأى خمسة عشر رجلاً مرسومة بطريقة كاريكاتيرية على أحد المولفط.. تأملها بيكار وشاهد وجوه زملاء دفعة البهجورى.. هاهذا الجريدلى.. روفى عبد المجيد.. جميل عبد المصطفى.. إلى أن شاهد صورته وبين همسات وهمسات الزملاء وترقباً لرد فعل الأستاذ يقول البهجورى: كنت قد رسمت ألفه كبيراً يلتوى إلى الأمام وشفته السطلى مدلاة كأنه قرفان من رسوماً وعيانه تمزجان كعادته عندما يبدو مبريشاً، بعينه ليرى علاقات الغامق والفاتح وتدرج الظلال من الأشكال التي كنا نرسمها، يصيح بيكار مهلاً وهو يتبلى ويقول.. عظيم!



من وحي باريس

ومن مشوار الفن وسلوات للحصول الفنى بكليّة الفنون الذى تخرج فيها جورج عام ١٩٥٥ قدم مشروع التخرج حوالى ١٢ لوحة بطوان «أولاد الصارة» ثم أنصف لوحات أخرى إلى المشروع صور بعض أفراد عائلته بطريقة كاريكاتيرية. وثار الجدل بين الفنان ولجنة التحكيم حول تناوله الفنى ويتذكر البهجورى أعضاء اللجنة: صلاح طاهر.. كامل مصطفى.. حسنى البهناوى.. عز الدين حمودة وكيف انتهى الجدل للفنى لصالح الفنان.

ومع بيكار وفى مسحف أخبار اليوم وبين هدير المطابع يخطر خطوته الأولى فى أول لقاء مع بلاط ساحبة الجلالة.. الصحافة ومع رائد الرسم الكاريكاتيرى صاروخان كان اللقاء ومن أخبار اليوم إلى

دار الهلال يتعرف على الفنانين جمال كامل ومتهور كنعان ويمالغ البهجورى شخوصه ورسومه بحس كاريكاتورى. كانت مقولة الكاتب الكبير غالى شكرى: إنه «لا يرسمك.. إنه يقول رأيه فوله».

وفى دمايز الصحافة يلتقى جورج بالفنان الراحل عبد الفتاح أبو الغيث ويتذكر البهجورى أيام كليّة الفنون ومصاحبه لأبى الغيث وقصة تفوقه فى قسم الزخرفة وكيف أنه كان نجماً لامعاً فى

تستخدم المناقشات.. الحوارات.. كوكبة من
الرسميين.. الصحفيين.. رجال سياسة..
أنت.. فكر.. ألوان من الثقافة والأدب.. بحر
مستلهم من الأفكار والآراء.. ويتألق في
سماء الخمسينيات إحسان عبد القدوس
بعالمه الروائي «الغارة السوداء» في بيتنا
رجل، شيء في صدره، كتابات أدبية
تمكّن فوزان المجتمع المصري وترصد
متغيراته ثم الفنان جمال كامل ويراغته في
تصوير الوجوه الشخصية ولمساته التأثيرية
الساحرة ويهيم إحسان عبد القدوس بفن
البهجوري ويقول: «هذه هيون من لوحاته
لا تنسى» وتغفل ريشة البهجوري في
أعماق المجتمع وتشرح خطوطه واستكشافه
السريعة تعبر وترصد في كل اتجاه وتكتسى
ملاحم شخصياته بحزن عميق.

يتناول البهجوري الكاريكاتيري الساخر
يتفق مع ميوله ومزاجه الفعسى فهو ابن
الأقصر أرض التاريخ والأساطير.. استوعب
المسرح الكاريكاتوري المدونة على أوراق
البردى وجدران المعابد.. قط يرى برعى
الأوز.. سيد قشقة بوزنه الثقيل يجلس على
شجرة بينما نرى نسرًا ضعيف الوزن يصعد
على درجات سلم بصعوبة.. قط وفشدران
يشربون ويمرحون بسلام.. ثعلب يخطى
ظهر ماعز.. رضى ساخره تبتسها الفنان
المصري القديم في ذاكرة للتاريخ.

وفي العصر الحديث يطرح قاموس
«لاروس» الفرنسي مفهوم الكاريكاتور مبدئاً
أنه «عمل صورة لشخص أو شيء بالقلم أو
الفرشاة تدعو إلى السخرية» وهو ما نمثله
البهجوري وزملاؤه من فنانى الكاريكاتور
خلال إبداعاتهم المرسومة على صفحات
المجلات والجرائد وتتكلم شخصيات جورج
في هذا الاتجاه ويمنون بلين بعد الضحك
ذنب، بمجلة الهلال يرسم كاتبنا الساخر
محمود المعدنى بقلبه صورة لرسمى
الكاريكاتير في مصر.. يقول: «ولعل مصر
أولها هي للبذ الوحيد الذى يتمتع بهذا العدد
الوفير من رسامى الكاريكاتور، ذلك أن
الرسم الكاريكاتيرى هو كالتب سائر، لأن
الكتابة الساخرة هي الأخرى نوع من



ماسح الأذن

ولرئيس التحرير ثم الفنان عبد السميع
وأصبح برنامج البهجوري: في الصباح
يرسم ويدير في الكلية، وفي الظهيرة يرسم
وجوه زملائه، وعندما يأتي المساء في أروقة
«روز اليوسف».. جو مليء بالإثارة حيث

دنيا الصحافة حيث كان الفنان أبو العينين
يعمل مخرجاً لفيلم مجلة روز اليوسف ومجلة
صباح الخير ويحدث البهجوري عن أبى
العينين بتيرات تغلر مرودة وكيف استطاعه
إلى مجلة «روز اليوسف» وقدمه لصاحبها

الكاريكاتور. قياداً استثنائياً من رسامي الكاريكاتور صاروخان، طوغان، وعبد السميع، باعتبارهم رسامي سياسة وأحداث ومواقف درامية، لوستلينا هؤلاء لوجدنا عشرات من الرسامين الكهين، أعظمهم بلا جدال، رخا، وصلاح جاهين، وبهجت وهجازي وأيهاب وجورج البهجوري.

ويشق جورج طريقة الفني بلقة وتوالى معارضه وأعماله الفنية.. أكثر من مائة معرض في معظم قاعات وعراصم العالم.. ومقتنيات في متاحف.. عمان.. فرنسا.. المغرب ثم متحف الفن الحديث بمصر وعندما جاء سارتر إلى مصر في عام ١٩٦٠ عبس عن رأيه في فن البهجوري قائلاً: رأيت وجوه الفتيوم التاريخية.. معاصرة.

لم يفتح البهجوري بمحور الرسم الكاريكاتوري من رسم لكثرة.. تصميم غلاف وبدأت طموحاته الفنية تضغط عليه وسرعان ما استسلم لها بتأصيل إبداعه الفني والاهتمام بكل جديد في عالم الفن وتهب عليه رياح التمرد ويشرع في إعداد نفسه وشذ الرجال إلى باريس عاصمة النور والفن وكان ذلك من منتصف السبعينيات ويرسو بقاريه الفني على منصات نهر السين.. باريس مهبط الرعي الفني، قبل البهجوري ذهب إليها نجوم الأدب والفن في مصر.. مازالت جذرائها وشوارعها تذكر هه حسين عميد الأدب العربي.. تولى الحكيم وكباريه والأربب الشفيط في حي الفنانين مرماتر حيث كان أدبيات الكبير يتردد عليه أثناء وجوده في باريس.. مقهى «الدم» في حي الرسامين مونبارناس.. وشذال ألفريد دي موسيه عندما غاده الحكيم في رواية في عودة الروح، التي أتم كتابتها في باريس ومن سطورها.. «لاشيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم» ثم تطلع إلى وجه الشاعر فألقى قطرات المطر تتساقط من عيبيه كالمبرات، فتحرك قلبه وسكت فقه، في هذا لجر المترح بالجمال وآيات الفن عاش البهجوري وفي إحدى ضواحي باريس بمنطقة ألفيري يتخذ جورج لنفسه مرسماً ويذوب في زحام باريس وإيلها كما ذاب في زحام القاهرة.



فلسطين

وعلى مقهى «جيريوا» الشهيرة يرى البهجوري بين الخيال لقاء الفنانين: ديجا.. بيسارو.. سيزان.. رينوار وهم يتناقشون ويتعاركون.. ومرسم موريس أوتريلو ويحي مرماتر وشاهد لمساة

رينوار المترنمة بحب الحياة.. راقصات لوتريك وهي تتحرك كالفرشات تحت أضواء المصابيح.. انتشى بسحر ذبذبات مونيه اللوانية.. ويتذكر البهجوري بين عالم الفن وصخب الحياة مقولة أحد الكتاب

السريالي مارسيل دوشامب مع أندريه بريتون في أكبر ميادين باريس إداة بهجورية.. فتعجبت وسألته لماذا؟! أجاب بصوت غامض لأنهم أعطوا الفرصة للباب على مصراعيه لأنصاف الفنانين والأدعياء يقفون بالمبارل والدمى والنفايات على أرض قاعات العرض ويخيل إليهم أن هذا فن وابتشر هذا الرباء الفني حتى الآن.

الفنان يختار مدينته.. يضع كلمات يمتع بها البهجوري ويحكى كيف أنه ذهب في شهر مايو وجلس تحت الشجرة التي كان يرسمها مانيه ومونييه آباء المذهب التأثري ويتبع جورج رجعات الضوء ورحلة اللون فوق سطح الأشياء.. ثم يركز بصره على زنبقة تأخذ في اللمر لونها يميل للبنفسجي ثم يميل إلى اللون الأزرق ثم تخضر الزنبقة ويحمر الأخضر إلى أخضر زاه ثم يتابع البهجوري سياحاته الفنية ويرصد متغيرات اللون فوق وجه الزنبقة في شهر يونيو حيث يميل الأخضر إلى الإسفرار ويشحب اللون الأصفر ويميل إلى البني الداكن وتنتهي دورة اللون ويتشئ البهجوري من هذه الجدلية الغنية بين حوار الضوء وإيقاعات المتغيرة ومظاهر الطبيعة ومن قلب اللون يتذكر البهجوري الأخضر.. القزقة.. وادي المراك.. وادي الملكات وكيف أن طبيعة هذه الأماكن تختلف عن جو باريس الهائلة في غلالات اللون والضياء.. طبيعة الألوان في مصر تختلف ويميل إلى العمق.. الأصفر.. البني.. الأخضر.. ألوان معجونة بطمي النيل وخضروته. ويصمت البهجوري ويتذكر زيارته لمتحف بيكاسو أشهر فنانين القرن العشرين بالحي الرابع في باريس والذي افتتحه الرئيس الراحل ميشران وتطفو على سطح ذاكرة كلمة الفنان أحمد فؤاد سليم عندما سمع نأ مرتبه «بيكاسو كان ونس حلر لنا ونمضى مع البهجوري في ثأملاته..

تكرياته.. وآثار الغربة بادية على قصصاته وجهه. فالعارة التي عكف عليها البهجوري ليست بيوتنا وأزمنة كما صورها بنفساته التأثريه محمد صبري.. وليست العارة التي يلف جذرائها الصمت والظلال الغامضة كما أبدعها حسن سليمان.. إنما العارة في



«الأسرة سيطرة، ويلاحظ الأسلوب التكبيبي على بناء للوحة

جدلية التراث والمعاصرة.. ومن خلال رسائل ومحاضرات وأقنعة إفريقية ليشارك معرض أندريه بريتون فيلسوف السرياليين ومؤسسها وتظهر على ملامح البهجوري مشاعر الغضب ويطلب بإعدام الفنان

؛ إن التأثريه ولدت في باريس ومن العسير أن تفهم بعينا عن روية مرمارتر وشوارصها وفي معهد العالم العربي بباريس يلتقي مع إبراهيم علوي وهو شاب مغربي يعمل كمستشار للفنون ويدور نقاش وحوار حول

منظور البهيجورى للفنى هي الإنسان لا
 الجدران.. المحتوى الإنسانى.. الوجه..
 العيون.. التجاور.. التمازج.. التماسك..
 الترابط الإنسانى العميق.. وجوه أخرجه من
 المتحف لكي يفرقها فى زحام القاهرة كما
 عبر الفنان محمود بكشيش. نلاحظ فى
 لوحات البهيجورى قبل سفره إلى باريس
 الزحام والتكدس البشرى فى تكويناته غير أن
 الأمر اختلف بعد سفره. حدث نوع من
 الخلخلة الإنسانية ويزداد الفراغ ويهيمن على
 شخصه.. وتحول ألوانه إلى غلالات رقيقة
 تلب كل شيء ومن ملامح فن البهيجورى
 نلمح اهتمامه بتخصيص مفرداته من الزوائد
 والتلوينات جعلتها ذات مذاق تجريدى وكثف
 عين المتلقى على أبطال لوحاته من البسطاء..
 ومن الأسلوب التجريدى ببساطته..
 يتجه البهيجورى إلى الأسلوب التكميلى
 بداعياته الهندسية يتحول بناء لوحاته إلى
 مساحات هندسية لونية متواترة تسيطر على
 فضاء لوحاته ويختزن فى وعاء نفسه تراث
 بلاده.. الفن القبطى بمذاقه الشعبى وأيقوناته
 تغد قصص الأنبياء والقدسين.. وجوه
 الغيوم يهيمنها البسيطة الواجهة وهى تغطى
 لمائف السموات.. حياة الإنسان للكانح
 الملحون من هذه التراكبات الفنية الممزوجة
 بماء الألم والمعاناة تشكل وتبلور فن
 البهيجورى الذى حافظ على مصريته رغم
 وجوده سنوات طويلة فى باريس.

وإذا لم يكن فى تلميذه ويمس ببعض
 المأساة التى تفرح من وجوه أشغافه، وريشة
 الفنان، جورج البهيجورى ريشة فيلسوف..
 رقيقة.. إنسانية.. تصالو أن تغلف الألم
 الدفين، أن تذيب المرارة، تصهر معالم
 المأساة.. ولكن المأساة تجرقها وتقلب
 اللجوى إلى شكوى.. إلى احتراق.. ويبحث
 من التريشة أنات أشد مرارة من اثنين
 الإنسان.. أنات تنوب فى التماسك والظللال
 الخافتة والألوان القاتمة، ومع أطراف
 الذكري ولغات الإبداع وظلال التلق يقف
 البهيجورى بوجهه الهادئ وعينه التى لا
 تكف عن البحث.. استطياد لحظة.. وجه..
 يبشئ فى طوايا أروقته البهيماء لقد تحول



«باتع الفول» أحد الشخصيات التى تتارلها البهيجورى فى لوحاته.

زحام شخصياته الفنية على يجد عندما
 الدفء..

وجوه البهيجورى الصامتة مترعة
 بالبحر إنها تنظر إلى المتلقى بمودة وحُب
 تبادله وتجاربه عبر ريشته الملأى بالألم ■

البهيجورى إلى وجه من وجوه لوحاته التى
 خلدها بغيرشاته.. للفن عدده لحظة من
 لحظات الثوبان.. عيون هائمة تبحث عن
 السجوهول.. شجن إنسانى.. إستقاطات
 لملود.. الخوف من الوحدة جعله يغوص فى

فا

هناك قول شائع اكتسب قوته ومصداقيته لفرض تكراره والإحاح عليه ككل الأقوال الشائعة، هو أن العالم الذي يبتحنه (سعيد الكفراوي) في قصصه يتراوح بين القرية والمدنية. وهو صحيح، بقدر ما يذهب إليه، لكنه لا يذهب إلى القدر الكافي أو الضروري. عددي، أن هذا العالم يتراوح بين قطبين رئيسيين: هما الموت من ناحية، وجفافه وتجريده والعقوبن التي تحيط به، وخصوبة الحياة من ناحية أخرى، بعجوبتها العنصرية الحيوانية العائنة.

وأظن أن التوازن والتفاعل بين التناقض من خصائص عمل (سعيد الكفراوي): بين الريف والمدينة، بلا شك، وإن كانت الحدود الحضارية بينهما قد أخذت تتهاوى الآن كما يتهدى في بعض قصصه الأخيرة، وبين الشعري والحيادي في الأسلوب، وبين العلمي والرسدي في الرؤية، ولكن أساسا بين مواجهة الموت، والانغماس في طين الحياة المركب الخصب، وتقع هذه المواجهة، كذلك، بين معنى مطلق من ناحية، وتفسير جزئي متعين صغير موح وبلا شك ولكنه يظل محددا ومحدودا، من ناحية أخرى، وهي اللاتائية ناسبا التي يتواجه فيها الجنس بشقيقه وعراسه مع وجود المراضعات والتفاديل والأعراف، وفي جمل آخر تبدو هذه اللاتائية من الماضي المعنى وبين زمان الشيخوخة والرحمة.

(سعيد الكفراوي) كاتب يعرف كيف يبتعث المسية الجسدية بظاهرها المختلفة المتسقة مع ذلك في زوايل وتجاوب يستأثر بالبنطقة الأولية من النص.

(راحة غرف الحليب، وغرح خبز الصباح الأول من الأفران الموقدة بالنار، ووجل للزرائب، وشوغ طرد الأفاقي، ويغور التعاوي، ومنى الشهوات الحرام في السراويل المسحونة - ربة ودمع عين الأرامل المتوحشات) (١).

وتفص قصصه بنصوص من هذا التقبل الذي تمتزج فيه الروائع بمعطيات النص الأخرى من لمس وبصر وأصوات، وكأنها يؤكد ثروات الحياة الحسية الغنية في وجه

النقد العربي وأزمة الموتية



الكاتب في مواجهة الموت والخطوبة

إدوار الضراط

المحل والجسب والفناء، ولكنه لا يلغى العناصر المتعاقبة المتعددة بالصمت والدور، بل هو عاكف عليها دهر في تقصى أوجهها، مخب وأسيان بإزاء حنيتها.

وهو في علاجه لهذه المواجهة المتصلة وكل مواجهة عنده إنما هي مواجهة توست سلبية ولا ساكنة بل فاعلة ودينامية. بين الخصمية والحق أو بين عنصرية الحياة وتدققها بقطرة الحس الغنية وبين مثول العدم والتقص والبذر والوحدة، يشغى على ما قد أسماه (المعنور الأسطوري) عدد كلا الطرفين من المواجهة.

في محضرة أهل الله، نط لهذا الامتلاء بالجدانية الحيوانية إلى حد تجاوزها حتى تشارف حضورا أسطوريا مجسما في عم محمد قرج، جملس البهائم الذي يلوح هنا كالنار غير أرضي، يتقدم بخطوات لاس لها ولا حيف، ويبدأ فزاعه من غير ظل.. ثم بمعنى خفيلا كليل.. يفرس في ظلمة ما قبل الفجر لا يرد للداء ولا يلتفت، يفتنى رويدا رويدا عالدا من حيث جاء، (٢) وبذلك لكتبي القصة، لكنها لا تنتهي حقاً.

وبع ذلك فإن هذا الحضور يمثّل وسط كل تقاصيل ولادة البهيمية وحشاها والزلاق ماء ولادة العجل، وإنهمار المشومة وإنفجار القرن الذي طرطش ماوه في ساحة الحيوان. إن هذا المعنور الأسطوري ليس أسطوريا بالمعنى الكوني الشامل الذي يهدف إلى تصوير العالم أو ترميزه، كما تمرى به الأساطير المرفقة، بل هو يوحى بذلك فقط، ولكنه ألباسا يمتزج بمعنى من معاني حضور الحدرة الشعبية ومعاني اختراق المفاجأة المجابية البرمي المطروق.

وحسنا قبل «سعيد الكفراوي»، أذ أنهى هذه النصبة بالذات على ذلك النحو الذي يفتح إمكانات عدة بدلا من نص آخر كنت قد قرأته للقصة نفسها يفسر فيه ويشرح ويوضح وبذلك يخلق الدلالة وينزل بها ويستفدها.

هذه المقابلة - المعارضة - للمواجهة بين الحسية والجفاف هي فيما أتصور دلالة قصة صيدة على الدرج، التي لا دلالة لها - حتى

على المستوى الأخلاقي البحث - إلا أنها غاية الحياة على الموت، صعود الحياة على حافة الجحاف، وهزيمة الفقد أمام تأكيد الوجود الملم، وهي مع ذلك ما حمية غير ندية، أي غير فطرية كما نجدها غالباً في قصص «مجرى العميون، بل هي هنا مشوية بالحد، محوطة بالخوف من الجيران والزوجة أي من مواضع المجتمع القاسية:

«تقف بغيرها الأسود الطويل كليل، ويشربها البيضاء التاسعة، تلف جسدها في ربيب أسود من الدلتا، وتحدقه قميص من نفس اللون يكبح ديبها الناظرين بحبوبة منتصف العمر» (٣).

وإتلاق بداخله ضوء من الحان، (٤)

وفي هذه القصص بالذات، على جماليها الرقيق ولورها الناعم، ما يميز كتابة «سعيد الكفرأوى» - من بين أشياء أخرى - إلحاحه على الاستعارات التي تسد دلالة القصة وتكونها بشكل مضمر أحياناً ومسافر أحياناً، ما سوف أسماه «الشفرات المساعدة»، مثال ذلك «ملاصحب قمام ونفذ منه إلى حبة القليب»، «كأنما الريح تشفي لمن الصفر» (٥) وهو تطبيق مجازي شديد البروح على موقف السيدة التي على الدراج، تقوى جارها الطبيب المتروك الذي يعقد عزمه في النهاية ويخطو خطوته الأولى في غمار الحسية المنتصرة ناظراً من نافذة الثقة المتلحقة على البحر الذي اشتد الآن موجاه» (٦).

في هذه القصة نفسها نستشف حضوراً أسطورياً أو عوالياً أو حسب الحدوتة الشعبية إذ «يتردد بكاء الزوج في فراغ الشقة» (٧) والزوج قد مات من زمان عن زوجة تضلهم بشهوة الحياة.

وهو ما نجد مثيلاً له في قصة «عريس وعريس»، فليس إلقاء الصبي السارد بخرات البريقان الصغيرة إلى النهر، ثمرة رواء ثمرة (٨) مجرد حركة صغوية، هي في تصويري طقس يشير - بوضوح - للهدر والصنوع واللاجدوى، على أن الإيهام بقصة «سدي إبراهيم الدسوقي والمتصالح» أو حكاية الملكة ويكل حمزوراً أسطورياً بمعنى الحدوتة

الشعبية التي أشرت إليه في هذه للقصص، يساند ويؤكد معنى «كلاً» يرمى إليه للنص.

حضور هذا الطعن اللاواعي، مصوغاً في شكله الشعبي المصغى الرقيق على التحديد، هو الذي يتبدى على طول قصة «الخوف القديم، إذ الابن الميت يتلذذ أمه من الدرية، وتتحور هذه القصة بالذات مدحى الحدوتة الشعبية، وخاصة في نهايتها المسمومة بعناية بعد إعداد متهم طويل، وعلى غرار الحوادث ينشل للنص نفسه بالبرير البطيء الحرير على سبب كل حركة وكل نامة، وعلى إدراج للرائي في صلب السرد ثم لفيه على الفور بتصوره وتوضيحه.

وفي قصة «الشريير والجبل»، نجد هذا الحضور يتمثل في صرخة لا تعرف لأول وهلة م، أو ممن تأتي لكنها على التأكيد غير عادية، أكبر وأقل بالدلالة من مجرد صرخة بشرية، أو حيوانية، وكأنها صرخة كون تجارز حد الفيزيقي للبحث إلى ما وراءه بعيد: «جاءت أول الأمر مشخوفة، من بشر، ثم مشخوفة تصعد من أحجار المطاوع، تستقيم مدوية في ليل الجبل، غير صابحة بالنجم، وسلطان الظلام، وفوضى البرق، وتلك العزلة غير السوائية» (٩).

كما باتى هذا الحضور السحري - أيضاً مثل الحدوتة الشعبية - في صورة بنت الرجل الأكبر، وهي مفقودة لكنها هي بؤرة القصة كلها. بوجودها الطاغى غير المرئى بجذائلها الليلية، وغناها السحري والبحر الذي يطل

سعيد الكفرأوى



من عبيدها، وهي تتكلم بمختلف اللسان وقت صناعته... (١٠)

ولعله مما يتعلق بهذا العنصر في كتابة «سعيد الكفرأوى»، عنصر يترتب عليه ويتشعب في الوقت ذاته، أعنى ما يمكن أن أدعوه للسمي إلى الإمساك بمطلق ما، التقيض على معنى كلى محيط - كما قد تدعى بذلك بعض عناوين قصصه التي تأتي بألف لام التحريف «أغار - النسيان - الخوف القديم»، كأنما هناك طمسحاً لعله لا واع نحو استخلاص قيمة مجردة عامة صحبة في كل زمان ومكان ولكن الدائنية التي تخرى عمل هذا القصص وتبطله متعدياً حمال أوجه، غير أحادي، هي التي تحمله من جانب آخر على المكرف على الشيء الصغير المحدود المتحد وعلى العناية بالتفاصيل، وكأنما يصف حال كتابته على لسان أحد شخوص قصصه، في قصة «الرائحة».

«قضيت أيامك يوماً بوم، مطارداً تلك التفاصيل الصغيرة التي لا طائل من روافها والتي تعاول من خلالها استعادة الأيام» (١١).

ولكني أزعم أن لهذه التفاصيل قيمة جوهرية، وأنه يحاول من خلالها استعادة معنى مزارع ومطلق لكنه لا يقع قط - تقريباً - في إسهار تقرير تجريدي لهذا المعنى، دائماً يتبدى المعنى من خلال تراوح المعنى والمجرد في تفاعل حميم، كما ينبغي للأن يكون.

لعل هذا التقابل بين الجزئى - العسى - التفصيلية الدقيقة، وبين الكلى - المجرى - المعنى العام يجد تحققاً له في المواجهة التي أشرت إليها بين خصوصية الحياة، وجفاف الموت، كلاماً قائم في عمل «سعيد الكفرأوى» لا يجوز أحدهما على الآخر ولا يتيه، وإنما يتبادلان الفعل ورد الفعل.

ويبدو الموت في عمل هذا الفنان مائلاً لعدة تحويلات.

أولاً: أتصور أن الشيفوخة هي موت سابق للموت، مشاركة له تكاد تكون مفارقة، ولست بحاجة إلى أن أشير إلى أن الشيفوخة تقوم بدور غريب في طغيانه في شمار عمل

هذا القصص، وهو يستبدن الآلهة وروحيتها وعجزها وخوفها ومثل شبح اللغاة على الدوام فيها، أسطوانات مدحها.

وفي مجموعة «بيت للعابرين» نجد أن الدور الرئيسي في معظم القصص إنما يقوم به لا شخص شبح فقط بل هو حال الشيفوخة نفسها.

يصدق هذا في قصص «سودة على الدروج» و«الضواحي» و«الرائحة» و«رائحة الليل» و«كشك الموسيقى» و«صورة ملونة للجدار» و«ترويات مختلفة على موقوف أو نغم رئيسي واحد له ظلال شتى لكن جسمه الرامح واحد: الشيفوخة، أو على الأرجح شجن لتقضاء الزمن. فهذه مت قصص من عشرة في «بيت للعابرين» تيمسها أو موضوعاتها الأساسية هي وحشة مرور العمر، وإقتراب زواله، مع وجود إشارات لهذه الناحية في سائر القصص تقريبا. ولعل أجلى هذه القصص، في ذلك السياق، قصة «الرائحة» إذ يسعى الكهل إلى الصباحة - ضد الزمن - حتى يصل أخيرا إلى جزيرة صغيرة، كأنها يقين بأن العمر قد اقتضى فعلا على الزرع من تحديه، وكان الوصول إلى تلك الجزيرة في قلب غمار الزمن وصول بلا عودة، ووصول لصخرة الموت نفسها، إذ يجد الكهل نفسه في عالم آخر، ينظر إليه الشباب نظرتهم إلى كائن من عالم آخر، وتنتهي القصة - ولا تنتهي - بأنه «شعر بوحدة مطلقة، تكافئ رعبه اشثنت لمعات البحر على جوانب الجزيرة»، ثم جاء المساء غير عادل، فيما يجلس الرجل على الصخرة يراقب مجيء الليل ويخاف الرجوع. (١٧).

إن مجيء ليل الموت هو الذي يزعجه مع وحدته المطلقة. «رائحة الليل تنوع على اللغمة نفسها تنوع حائل. ربما أكثر قليلا مما يحتمل - بشجن الشيفوخة وعاطفيتها، يندفع فراج، أفندي من ذلك الماضي المي الذي له رائحة الحليب والذي يتسائل من أركان الشقة فيحيل بدنه الهل إلى أمي على نحو يجعله يتأقلم بالبكاء» (١٨).

أما قصة «كشك الموسيقى» فهي كلها أنشودة محروقة على موسيقى الزمن الغابر،

تتردد أسنواها - على أية حال - في قصص الكهول كلها. وهي قصة ديمية، كاملة على نحو ما قصة كهول خمسة مضروبين بشيفوخة وهم، كأنهم أجد أعمدة للديمية القديمة نفسها، (١٩) لكنهم هم أنفسهم - مع الراي الذي يرتد أو يمشا طفلا صغيرا - يعزفون أغاني متفضية لا تزال فاعلة في الروح والقلب، أغاني عن المجد والوطن، على نحو فيه براءة صباحية وليس فيه أدنى سذاجة في الصياغة الفنية، حتى لو شأبها عاطفية مبررة ومقبولة، إذ يختلط التاريخ بالخيال، والماضي المندثر بالزمان السالك.

على أن قصة «صورة ملونة للجدار» كثيرا ما من العاطفية، هي استعادة الزمن المندثر على نحو مرس ومخزن قليلا، دون تفهام لفظي ولا ترف انفعالي.

أما قصة «بيت للعابرين» فهي إحدى فرائد هذا العقد، والكهل هنا إذ يرى «سمية» حبيبة الصبا، مرة أخرى، في ريعان صباها، لم تقر عليها عادية الزمن بل زادتها فضايرة، يحس مع ذلك وباللباس هذا السجلى - ولا أقول زيفه - إذ تتخالل دائما في الخلفية «سمية» الأخرى المزروعة، قريبة عمره، عجزا محطمة ومحرومة من كل شيء، ولكن ليس في هذا الأندراج أدنى يقين، والرؤية متفرقة وقابلة لأكثر من تأويل، ومكر للفن هذا بالفصل مكر جيد وجميل، «لأن كل تلك الأسئلة تمر بدخلتي».

الشيفوخة، شجنها وروحيتها وألمها وعجزها - حتى مع ترقيق جولب خشونتها بفصل شعيرة للنص، هي تهل أول لموت مستقب، مستقب.

أما التجلى الثاني قلعه الموت قبل الاكتمال، إلى الموت في عز النضج، كما نجد في قصة «النسيان» في مجموعة «مجرى العيون»، فإذا كانت «الزحى» هي قصة اكتمال الشيفوخة، واستحالة للجسم إلى كومة من العظام، مطلقة في قفة، لم يبق إلا نظرة على الحياة، كأنها هي بداية في نهاية الحياة، فإن «النسيان» هي قصة لمر الذي يموت به الأب محبوسا في صدره، قيل أن يقضى به إلى أبه، ويظل النسيان هو الذي

يحكم الرؤية كلها، أي أن «النص» كله هو، «مضى الحياة الذي يبلق ثم يغيب» (٢٠) (هل تذكرنا هذه الصياغة بما أشرنا إليه من قبل، محاولة الإمساك بمعنى كل مطلق يبلق من تفصيلات حسية وجزيئية؟).

في «النسيان» ليس هناك رصا قط، ولا امتلاء الحياة قط، هناك دائما عطش وغياب، أو نص.

ثم ليس ضربة الشيفوخة، وعصياها للذاكرة، هما موت سابق أيضا؟

أما التجلى الثالث للموت قلعه في الخوف القديم هو موت الابن، ليس فقط قبل الاكتمال، بل قبل النضج، قلب الموت للموت قبل أن يتزعزع.

وأخيرا فمن الممكن أن تصور أن الخوف من الموت، وحده، هو تهل آخر، وذابح في سياق هذه السلسلة من التجليات، للموت. هذا الشيخ الذي عاش ثمانين عاما يخاف أن يموت بعده، ويخاف راحته عن موته، ويخاف لهذا الأمر حيلته، يوصي جارتة أن تخيط على بابه كل صباح، لكنها تأسر فجأة، دون أن تظنه وتكره في وهدته «الأبنة» تلك ثم يدخل بوبه، ويقوم مخلونه، يرد خله الباب، ويحكم إغلقه، كأنه هي للحقيقة يندخل قبره أخيرا، ويرد بابه عليه، ويستحكم إغلقه عليه، أي شيء ذلك إلا أن يكون هو نفسه الموت؟

وما من حاجة بي أن أذكر بمثل الموت، ومقابر الموتى، مولوا ويكاد يكون متواترا بلا انقطاع، في المشهد القصصي الذي يبرار هذا الفنان ولا ينى بزراره مثال ذلك في قصة «مجرى العيون» حيث موت الأزهار قبل أن تفارق جوهرها قبل أن تصبح تحية «ولاء» ويصاح على نحو ما للموتى من الأحباء، فيضنها البائع كييفا اتفق، وقد ذلت وذوت تضاريتها، على قبر المجهولين الفقراء الذين لا اسم لهم، موتى يلحقون بالموتى.

ولعل التجلى الخامس والأخير للموت، مما يمكن أن يرصد في هذا السياق هو الموت للجزيئي الذي يتمثل في البحر والتشوية.

البتر، القطع، الانتصار، التشويه، تمزيق الأغلال الدقيقة أو الجسيمة هي في تصويرى من وسائل الرؤية الأساسية في عمل هذا الفنان.

في قصصين من أبداع وأجمل قصصه: «الشريير والجبل»، في «مجرى العيون»، و«وردة الليل»، في «بيت للعابرين» نجد الشخصية الرئيسية يتراءى الساق بل نجد - على الأرجح - تصور لأن حم جرم مقوماً جوهرياً للحياة إنما هو مفبر.

وليس ختان اللبتات وهو قطع وجرح لا برأ منه في «عريس وعرس»، مجرد صرخة احتجاج وإدانة لعادة تنقيدية جائرة أي إيقاع صغلي لحرمان ولا تعويض له (هو ذلك على وجه القطع!) بل هو فوق ذلك وأساساً مواجهة بين القمع أي القمع وبين الحرية الصبية أي الضحية.

والقيمة نفسها - على نحو آخر - هي بؤرة ونهاية قصة «العار»، صف البتر وحشيته في التفتيش انتهاك للحياة وتدمير لها، أيًا كانت العلة، وأيًا كانت الناية. ولعل في قصة «العار» نمية شعرية عالية جدًا لذلك السبب نفسه، لأن للنص كأنما أراد أن يتغلب على شراسة وغلبة البتر بأن يدور حوله في نظرية مشواة محقة بالاستعارات والمجازات ومن هنا تتأتى، في تقديري، مشكلة تصويرية مصقة ومركبة. فكانما يورح أن اللغة الرسمية الجبلية للشاعرية هنا، بذاتها وبمجرد قوتها، تصعيد للحلف والانتهاك، بمجرد سطوة جمالها، بلنما الرؤية والمقصود القصصى بلاخه هو إدانة لطيف والتشويه والانتهاك. ذلك مما يوحي لي بسؤال تشويه عندي الترحات التصويرية الضيقة التشكيل عند أميل قولده، مثلاً، أن فرانسويك كويكا، هل عطف للتعبير - عجيلة الألوان الصارخة الريحشة مثلاً وضربات الفرشاة العارمة - هي الوسيط الأمثل لإيجاد العنف - وبالتالي إيدلته - في دخيلة المثقلى، أم أن الحياء الرصدى لهائى التبرة - فيما يورح العين ظاهرياً، هو الأفضل والأفد أثر؟ سؤال أعترف أنني لا أجد له إجابة جاهزة.

في قصة «الشريير والجبل» نجد الرجل الأبر الذي يتالك النص بقوة جانبية شريرة للجنة كأنما هو اتهام ظالم قائم لا وسيلة لحجسه ولا منفذ للتبرؤ منه، على أن هذه القصة البديعة تثير مشكلة خلقية - جمالية في الوقت نفسه، لا حل لها، فإن المهندس للمهم المظلم البريء - فيما هو واضح - يتاح له في آخر القصة أن ينفذ ظالمة الشرير من الموت ويخلصه من الفخ الذي نصبه له بغية إيقاعه في الهلكة، ولكنه يقول: «تأملنا وحين تأكدت أن الفخ يأكله، قفلت الباب من خلفي، وبخلفه» (١٧) وينتهي للنص.

فن هو الشرير حقاً، هنا؟ أم ذلك الذي انتفى ولم ينجح له تحقيق نيته؟ أم ذلك الذي انتقم لإزمائه - فقتنى عليها بمجرد اكتفائه لها - أصبح آنما بالفضل، دون أن يتلوى ذلك أو لعله آثم «بعدم الفضل» - بالتدخل من الفضل، إذ ترك المصادير تأخذ مجراها دون أن يخطب جانب الخير في نفسه بأن ينقذ من القتل من أعظم هو نفسه أن يقتله في السقام الأول؟

أما قصة «وردة الليل» وبطلها المبتورة الساق، وبطلها الثوري القديم المسحب من كل ناحية، فهي أساساً قصة «انتصار للحياة»، على نحو لا تعويض له ولا عزاء فيه بأي شكل ممكن - إلا عزاء للفرقة المضمرة المحبوبة والحنان الخفي، وأعترف أن هذا القدر من الشعرية الحقيقية في القصة، وهذا الكمال في الرؤية والصياغة ورهافة المشاعر، في لحظة معينة من قرائنى للقصة للمرة الرابعة أو الخامسة، جعلت الدموع تتسربق في عيني، ولا تكسب بالطبع - ماذا يصحني أن يجعل الدموع، الآن، تكسب؟ وهو شيء فائراً ما يحدث لي، فهو هو مجرد أثر يتعلق بي - أمر يخصني كما يقول الكفراوي في إحدى قصصه، أم هي خصيصه في عملية الفن ذاته هنا؟ فهو أمر يخصنا جميعاً؟

في «وردة الليل» تساقق فريد بين الفداء الليونانية التي تحو على المناضل القديم، وهي مبتورة الساق، وبين عملية البتر التي يتعرض لها هذا المناضل نفسه، وراقفه الذين كانوا يصودون آخر الليل محمولين إلى

حجراتهم - زنازيتهم الضيقة التي في حجم المقابر، وهم بصريخون، وتندراوح مشاهد القهر في البقاء العتيق، ومشاهد الموريات في قساتين بيضاء كالملالكة، كل هذه المشاهد، المظلم منها والمشرق معاً، تأتيه هي أيضاً شذرات مبعثرة مقطعة، في تهريبات كأحلام يفتة قلقة وغير مندرجة في سياق واقعي مرتب، ولكنها مصققة مع سياق البتر وللنقص المتراوح والتشظى محكم التدارب وتبادل المواقع.

يتصل بقيمة البتر - وهي فيما أرى لها أولوية في عمل الكفراوي، قيمة أخرى هي التشويه، وهذه أيضاً قيمة تشكيلية - مثال التصويرية - أحفل بها المصورون والرسامون والكتاب الذين عرفوا كيف يوظفون ما يسميه الغربيون «الجوريسلك» أي الغريب الفاتح معاً، وأوضح مثال لذلك القيمة نجد في قصة في مجموعة «بيت للعابرين»، وهي قصة فريدة بمعنى اللبابة بين عنوانها وموضوعها أو مآخذها بين «يسعد صبايحك ياوطن»، وبين حكاية صبي يذمر الإدمان والقهر الجسدي والعقلي وحشية البيئة المادية والروحية التي تدفعه وتوقع الآلاف مثله من أبناء الوطن إلى حافة الهلاك، والقصة مكتوبة من خلال رؤية تتشمخ الأمور والأحوال، أو تصغرها، كأنك تنظر إليها من خلال مرآة مقعرة أو محدبة، حيث التشويه هنا ليس خيانة للأصل ولا عجزاً ولا قصوراً عن المحاكاة، بل هو كشف الجوهر للتعبير المتكهن خلف أقنعة المرواحات، حيث القهر المتبادل بين الصبي الضعيف الموهج عليه المدرس القاتل في السوتك نفسه، يقع فريسة للقهر فيمارس هو قهراً على مستوى آخر أكثر شراسة وغلوراً.

ويقرب من هذا إبراز وتأكيد المعاةة - وهي فقد البصر هنا - في قصة «الكفيف» الذي يتعرف على الناس بمجرد تلمس أكلهم، وقسوة المعاةة به إذ يتأمل صديق الطفولة على أن يخفي عنه نفسه ويعرضه للضحك - أو للاحتمان - هل يتعرف كنهه ويتعرفه بعد ثلاثين سنة؟ ويظل السؤال مفتوحاً، فالكليف لم يعرف الزاوي ولكنه يحلف: «مدين بالله لو

كنت صبرت دقيقة واحدة كنت هاعرفك يا سعيد، (١٨) وعندما يغيب السارد - سعيد - ذلك التكيف في حسنه لا نعرف نحن هل كان حقاً سيعرفه لو صبر عليه - وعليها - دقيقة واحدة أخرى؟

وبينما تقوم اليد في «الكفيف» مقام العين، فإن العين في قصة «ظفيرة عين» تقوم مقام اليد، وتلب دور سلاح القتل، فالظفيرة وحدها هنا هي أداة الضرب المعنى، وهي وحدها التي أسقطت ضحيتها قتيلًا.

خصوصية التزاوج التفاعل بين طرفين أو مولجة تقيضين، كما أسلفت، من خصائص عمل سعيد الكفراوي. وهي الخصوصية التي لا تسبح لمواقع السرد عدله أن تكون ثابتة أو مستقرة، بمعنى أن الموقع الجغرافي - مادياً أو طوبوغرافياً أو روحياً وبالذات - نصيباً - هو دائماً مؤقت، هو دائماً في حالة عبور وانتقال، وهو دائماً على الضافة، في الضواحي على شاطئ البحر، وإن تجده أبداً في قلب استقرار واسع مكين.

هو بيت على البحر في «سيدة على الدرج»، وبالتقريب من المقطم على حافة المدينة في «الضواحي»، وهو قذاة السورس على المعبر المخرج بين الحياة والصوت في «قارب»، وهو الشاطئ وجزيرة في البحر في «الرابعة»، وبالتقريب من المقابر في «رائحة الليل»، وعلى كورنيش الإسكندرية - وليس في أحيائها المزعومة العاصرية بالناس في «دودة الليل» وهو في عين شمس، عدد حظائر الخنازير في المرحلة الأولى من حياة البطليين - اللاطليين في «مسورة مؤونة للجدران»، وعلى طرف العمران في مكان مقطوع في حاضرة أهل الله، وهو بالطبع سفح الجبل في «الشريز والجبل»، ثم هو أساس مشهد المقابر المائل باستمرار في معظم أعماله، ذلك «الشاطئ الآخر للحياة»، ثم هو في النهاية «بيت المايرين»، إن دلالة العنوان نفسه كافية، إشارة مفصحة إلى الموقع المكاني والروحي والنصي على السواء في عمل هذا الفنان، إنه ليس بيتاً للمايرين في القارين، الساكنين، الراشدين، بل هو على العكس من ذلك كله، ويتحدث عنه كثيراً عبارة «دار الفناء» في مقابل «دار البقاء».

وفي هذا السياق فإن أشخاصه ليسوا هم فقط الهامشيون الذين يحظون مركز البؤرة، كما قالت اعتدال عثمان بحق بل إن للشهد القصصي كله، شخصاً ومواقع وروى هامشية تكسب قوة للمراكز وتسقط عليها أكمة البؤرة الكاشفة.

ومن ثم فإنني أقصّر أن حدائيه نص سعيد الكفراوي لا تكأني فقط من تقنيات حدائيه مألوفة من نوع التشجيع الزماني - والمروايج أو الدوافع النصي وبإدخال فقرات كورتزبانطية مقابلة في اللغة وفي المضامين (إن كان ثم فصل بينهما، وهو غير ممكن بطبيعة الحال) ولكنها تكأني أيضاً من هذا التلق النصي الذي يشجع في عمله، فليس في نصه قرار إلى نتيجة ملم بها، من حيث رؤية الكاتب، وإن كانت نهايات بعض قصصه تروى بتقنية موباسيان أو إندريسة، إذ تفاجئ القارئ وتسلمه إلى الراحة وإلى لحظة تدوير نمرقها من زمان، وقد استطاع أن يخلص من هذا الفخ في صدد من قصصه، ومنها قصة «الشريز والجبل» نفسها حيث تركنا نحن في فخ الحيرة الخلقية في شأن تحديد من هو الشريز، ومنها قصة «في حشرة أهل الله» حيث أسقط النهاية التي قرأناها في إحدى صيغ هذه القصة مشطوة أو مشطوة، وهي النهاية التي توضح وتشرح وتفسر بما لا مشورة له نقياً إن قدرته على قبول النهاية المقترحة - ورفضه النهاية التي تختم على النص بخاتمة وتلقه وتسد أمام إمكانات كثيرة - هذه المقدرات تحدث في معظم قصص «بيت المايرين»، فهي هنا خفية المخلط إلى النص، قد تكون مريحة ولكنها ليست محكمة الإغلاق وغير ضارية الوضوح وكان ذلك في تقديري من أسباب جمالها وفريقها، وإن كان ذلك لم يتحقق في نهايات معظم «مجرى الحيون»، وما من أحد يحق له أن يفرض بل حتى يقترح على الفنان ماذا يأتي وماذا يدع، ولكن كم كدت أؤثر أن تحدث صرخة الألم - غير الضرورية - في نهاية «عريس وعريس» وإن تخفف جرعة المخلط في نهاية «مجرى العين»، هؤلاء الذين رحلوا قبل الأول، أوضع فوق كل قبر من قبورهم زهرة واحدة مبروية بدمع

العين^(١٩) أحفاً هناك قيمة له «مبروية بدمع العين»، وهو مجاز على كل حال، وفي النص كله قبل ذلك غيبة - وأكبر - عن تأكيده، وقد أتت، شفق ورجل مجوز، أيضاً بارعة وملهمة إذ تتسق مع النص وتشير إلى إمكانات عدة في الوقت نفسه الذي تكاد فيه تحدد نهاية واحدة غير مقررة.

رابطه مما يصل بهذا السياق أن قصة «حلم يوسف» التي تقارب حدونة شعبية أخرى في صياغة حدونة أو حدائيه، هي قصة طبران بين الأرض والسماء، قصة عبور إلى أوجز الفناء لم يتم، صحيح، لكنه لم يلق الفناء تاماً أيضاً، فهو في منطقة الاعراف تلك بين تقيضين لا جمع بينهما ولا استكانة لأحدهما، على نفس النموذج الذي تجري عليه قصة «قارب على الماء البديعة» التي تصور بشكل لا ينسى لحظة عبور بين متلفين هما متلفي قتال السورس في أثناء حرب الاستنزاف وإن كان من جمال صناعته القصة أنها لا تصد ولا تسمى ولا تقرر، وهنا أيضاً عبور لم يتم - لكنه لم يلق، والأخيرة هنا جلية ومفرقة ولكن مقبضة الأثر ونللة، وأن حلم اللعل عند المناضل القديم لم يتحقق ولكنه لم يخل عنه، و«مكرهم»، - كمكون الأعداء غير المحددين في قلب القارب - أي في قلب العلم - هو الطلعة الفاجحة التي كانت مع ذلك متوقفة طول الوقت. والأعداء الذين لا أسماء ولا هوية لهم مع ذلك، وذلك متحدر الأسماء ومتحدر الهوية، فإذا لم يكونوا يهود ١٩٦٧ فهل هم أيضاً حيحان لتفاح وخصخصة السبعينات والثمانينيات وما بعدها؟

فإذا عدت إلى خصوصية المكان المؤقت المهش في صل سعيد الكفراوي، فكلنا نلاحظ أيضاً أنه حتى في مجموعة «مجرى العين»، تقع معظم القصص على النجوم بين القري والفيضان وعلى عكس ما نتظن من الزيف: أن يكون راسخاً، ألقياً، بل دهرماً، راسخاً وقديماً، نمنس هنا أنه عريض، فإن، قلق، أنظر نصاً، مفصلاً له: «وكنيت في قبضة المكان وكأني في الحلم، في الكابوس»^(٢٠)، عراقلة الريف تكسب عنده

قيمة علمية - بل كابوسية، والدائر التي يقيم فيها هذا النص - صابرا - دارة المقنونة عن المصارع (٢١) أو «تأملت أثاث منزلي المرقوم... أقدم تلكا في بيوت مرقومة، مقامه بالقرب من نخوم الصحاري (٢٢)، إنه ليس فقط هذا المهندس، أو هذا السارد الساري في قصص الكفراوي، بل هو أيضاً لصن الكفراوي نفسه.

ولما كان الكفراوي كاتباً من أصحاب الأساليب متعباً بالغة بل مضى بها أحياناً، قلته مما لا نغفقه له أن يعود إلى إقتراف بضع هنات من أخطاء في اللغة، من قبيل تأنيث المذكور أو تذكر المؤنث، أو استخدام الظرف أو الحال، بوصفه فعلاً مضارعاً كان يقول «تسرى بحور الرمال» أي «يقصد تتوالى»، أو كأن يعدي للفعل غير المتعدي فيقول «مصبية تدرى بعمرة»، ويؤذى كما هو مسروق فعل لازم وهكذا، أو إيراد صفة لشيء لا يمكن أن يصف بها، لاعلي سبيل المارقة أو الخبي في التلون، بل مجرد عثرة في التوصيف كان يصف نباح الكلام بأنه عواء في الوقت نفسه وما إلى ذلك من أخطاء واضحة في النحو لا يمكن أن نمر عليها من الكرام حتي لو كانت مجرد أخطاء ملهية.

وليس الكفراوي وحده ممن يكثر هذه الهنات فمعظم قصاصينا يغلطونها إن قليلاً أو كثيراً، لكنه الآن كاتب راسخ القدم، قسوى الشكيلة لا يصح أن نجاوز له عنها.

أما أساليب اللغة التي يؤثرها من نحو إدراج اللفظة العامية في سياق فصيح أو إيراد الفعل المطلق دون صفة أو تعريف المصروف أصلاً وغيرهما، ففي تقديري أن لها تثيرها للشعري ولها تكسب اللغة قوة جديدة وإن كانت غير مأثورة أو غير مقبولة عند اللغاه القدامى.

لا يبقى لي إلا أن أحاول تحديد سمات الكتابة - باعتبارها ذلك فقط - عند سعود الكفراوي. ومما لا حاجة لتكراره أن الكتابة لا انفصال لها عن الرواية وأن اللغة والتجربة الفنية هما شيء واحد، وأن توصيف خصائص الكتابة إنما هو من قبيل الانقطاع والتجزؤ من أجل التوضيح، وأن كل

توصيف للكتابة بذاتها إنما هو كذلك، توصيف الرواية أو للدلالة في وقت معاً.

وأول ما نلاحظ هنا أنه بينما هناك كتابة تبدو شبه فطرية لضرة، وغير عقلية بمعنى ما في مجموعة «مجرى العيون» بمعنى أنها تعتمد أساساً على انفعالات مشاهد محمية ما، فيها خشونة بكتلية قليلاً وفيها نوع ما، أو جانب من اليتيم المسلم به، أي من التسليم الضمير أن ما يسرده الراوي هو ذلك، لاشيء غيره، لاشك كبير فيه، فإن مجموعة «بيت للعابرين» فيها نوع من السعي إلى رفاة عقلية، ورقة مثالية متقصية تتم عن حيرة، وتساؤل محتمل لا يقر إلى قرار، أفني هذا التفارق إشارة إلى التفارق بين الريف - أساساً - في المجموعة الأولى، والمدنية أساساً في المجموعة الثانية؟

ولكننا قد تبسنا مع ذلك أن المشهد للتصميمي أو النصي إنما يقع تلامساً على العاقبة على الشط في الضواحي، على التخوم أو هو على الأرجح بين شطون، وصفين، ومن ثم فإن هناك أيضاً في الأسلوب نفسه هذا التدرج بين سطوح الكتابة المتسرف ووضوحها الفائق، وبين التباسها وترددها وتشظيها النظر مثلاً عبارة مثل «تسير على غير هدى، تحيا أوقات جلونها، وتفوص في بحر حزنها» (٢٣) أو «هيلة الشيوخ المحجوز لتحرك، متمثرة، كهل يبحث على العطف، جلد علي عظم، وقد أسقطت الأيام لحمة» (٢٤) فمن الواضح أن لها من هذه المقاطع كانت كافية، وأن الإسراف في الترويض قد يهزم القصد منه هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فانظر نهاية آخر قصة في هذه المجموعة «شوق ورجل ججوز أيضاً، حيث تجد أن كل كلمة ضرورية، وأن الإمكانيات للأربل متعددة، وأن النص هنا متماسك لا ترهل فيه، وقوى الإيحاء.

وفي هذا السياق فإن للكفراوي يستخدم ما أسميته تقنية «الشفرات المساعدة» أو المجازات المساندة إذا شئت، لكي يزيد من سطوح النص دون أن يلجأ إلى تقرير مباشر أو وصف لحال نفسية مثلاً وكما تفيض بل تفص بهذه التقنية.

أسبق منها عدة أمثلة وأترك للقاري أن يجد عدة أمثلة أخرى، ففي «العبان» من مجموعة مجري العيون مثلاً نجد أن كلباً يهارش كلبة، ليوحي بحداوية تجلس من ٢٢ وفي «عريس وعروس» نجد هائم الجدة عجزوا جداً لأنها سطوة الماضي وعصف مواضعاته البالية، «والرحى» بالطبع تظن الأيام والعمر والسنين كما تلعطن الذرة من ٢٨ والجرار التي تبحث عن أثناء الذين من ٣٧ شفرة لبحث السارد عن حنين مفقود، يشير إليه في موضع آخر من بيت «للعابرين» بأنه «غير قادر على مواجهة الحنين، لا أستطيع أن أقدم ذلك الماضي الذي لا يخص أحداً غريباً» (٢٥) (فهل نقول له: لا، بل هو يخصنا كلها) وفي «عريس وعروس» نمره قطة الدار مراء متحسراً ذليلاً، وترقى مرفوعة الذيل على سطح الدار، قبل أن ترفع لحنه اللحن على البنتين الطفتين (ص ١٦) وفي «شوق» تدور الريح بتراب أمشير فتثير سخام الأرض الذي عفر وجه الأب، إذ يجتاحه حس بالعار بمد أن لطخت بته شرفه (ص ٩٤) أو تصفر الريح في أحوالي مثذلة الولي (ص ٩٨) إذ تنص الجدة بغضب عارم إزاء قلة هذه البنت، وفي القصة نفسها يسير هذا الأب في ممرات السراية كأنها سراديب (ص ٩٩) وهو طبعاً قد ولد فيها وعاش فيها ويعرفها معرفة المرء لبيده كما يقال، لكن إيهام بالحيرة والصناع هو المقصود هنا.

ومع ذلك فإن هذه التقنية تظهر في مجموعة «بيت للعابرين» أقل بكثير مما ظهرت في المجموعة الأولى، ومنها مثلاً «بومة تلصص من خلال كوة في جدار الجامع» (ص ٦٧) لتروحي لنا بالشرم الذي يرين على المشهد القصصي كله، ومنها صفير القطار الذي يأتي من بعيد (ص ٤١) ليوحي بأن الرحيل وشيك والسفر عن هذه الدنيا لا مفر منه، وهكذا.

إن النص عند الكفراوي لا يتحلى - وخاصة في «بيت للعابرين» عن قلقه وترواحه بين شط الجزالة، بل الزورعة أحياناً وشط الشاعرية المرهقة، أو بين الأنثى الملوقة المسلة المتعاطفة على وجهها دون

عقبات كأداء، وبين كتابة كفاء، تصب فيها جهد وبأب مخابر وتحسس مكتود لظلال المعاني، كان القمريطل من عدد شبابه النبى، يبعث ضوءاً شاهياً ضارباً للظلام الثقيل، فتصفر الذاكرة فيما ذهب على الريح المديدة، (٢٦) أو عندما يسوق للمفردات الفلاحى دفعة واحدة فى فقرة واحدة تكاد تكون تقنية لمن لا يعرف لغة أهل القرية - وربما هذه القرية بالذات كما نجد فى «شق ورجل عجوز أيضاً» بحيث لسان هل ثم ضرورية حقاً لأن يسوق لنا للنص مفردات متلاحمة مثل «الأنثوت» و «المرء» و «الباء» و «الرخس» و «الناف» إلا إنها كانت غواية لفظية بحثة؟

وعلى العكس من ذلك نجد له لغة جميلة فى الشعر الحق من نوع الدهر رواق للخطايا، (ص ٩٢) أو لصوته صدى فى الليل وله أمان كمشب طرى (ص ٧٣) أو «بانت الدنيا فى الصباح الزجيم» (ص ٩١).

وللكفراوى مقدرة كبيرة على ابتعاث صورة قوية مرهبة من خطوط وجيزة قصيرة عازية عن التشويه مثل الرسوم اليابانية التى تركز على جوف الأشياء بأكثر الخطوط اختصاراً.

وفى تقديرى فإن قصصاً مثل «وردة الليل» و «الحلم بادرة حسنة» هى بكل معنى الكلمة قصص قصائد حقة بالمعنى الذى جهدت أن أستجليه فى أكثر من موضع (٢٧)

فى «وردة الليل» تتركب اللفظة - والخبرة - وترق وهف وتمتع من شعرة لوركا شعرة أخرى خاصة بهاء وفى الحلم «بادرة حسنة» بهضب الشعر، وتتوحد أزمان مصر، وتقع مواجهة متبادلة وفاعلة بين المطلق المتصل للذات فى الجوهر وبين تجلياته الآتية، بين المطلق المتصل وتجلياته فى الزمن المتغير، بين الداخل الجوانى ومظاهر الخارج الفنية المحددة غنى هذه الكتابة وأحشاشها الجميل.

لقد شق «سعيد الكفراوى» طريقه للصعب، بهوية ومقدرة، منذ أن نشر كتابه الأول «مدنية الصوت الجميل» عام ١٩٨٥، ولكنه كان قد بدأ يكتب وينشر قصصه للالفة للخطر ومن أولها «الموت فى البدارى» التى نشرت عام ١٩٦٩ فى مجلة «المجلة» ذات الوزن الكبير برئاسة تحرير «يحيى حقي»، ثم غاب عن البلاد ملتصق السجلات حتى خيل للبعض أنه هجر الفن حتى عاد فحوالت قصصه الجميلة بنأب فى كتابيه السابقين «سحر العزرة» و «سكرة المصطفى» فأثبت حضوره الأدبى القوي بين طليعة كتابنا ■

هوامش :

- (١) ص ٩٠ «شق ورجل عجوز أيضاً» من «مجرى البحرين».
- (٢) ص ٨٩ «لى حشرة أهل الله» من «مجرى البحرين».
- (٣) ص ٦ «سيدة على الدرج» من «بيت للمبارين».

- (٤) ص ٩ «سيدة على الدرج» من «بيت للمبارين».
- (٥) و (٦) ص ٩ نفسه.
- (٧) ص ٥ نفسه.
- (٨) ص ١١ «مجرى وعروس - مجرى البحرين».
- (٩) ص ٦٩ «الشريد والجبل» من «مجرى البحرين».
- (١٠) ص ٦٤ نفسه.
- (١١) ص ٢٢ «الراحلة» من «بيت للمبارين».
- (١٢) ص ٣٣ نفسه.
- (١٣) ص ٤٠ «الراحلة الثانية» من «بيت للمبارين».
- (١٤) ص ٦٣ نفسه.
- (١٥) ص ٩٥ «بيت للمبارين من المجموعة العفوان» نفسه.
- (١٦) ص ٣٤ «التيان من «مجرى البحرين».
- (١٧) ص ٧٠ «الشريد والجبل» من «مجرى البحرين».
- (١٨) ص ٨١ «الكثيف من - مجرى البحرين».
- (١٩) ص ٥٢ «مجرى البحرين من - مجرى البحرين».
- (٢٠) ص ٧٠ «الشريد والجبل من - مجرى البحرين».
- (٢١) ص ٨٤ «لى حشرة أهل الله من - مجرى البحرين».
- (٢٢) ص ٦٢ «الشريد والجبل» من «مجرى البحرين».
- (٢٣) ص ٣٩ «الخوف للتدبير - مجرى البحرين».
- (٢٤) ص ٤٤ «عزاء - مجرى البحرين».
- (٢٥) ص ٨٦ من «بيت للمبارين».
- (٢٦) ص ٣٥ «التيان من «مجرى البحرين».
- (٢٧) انظر «الكتابة صبر للترهبة» دار شرقنايات - القاهرة ٩٤.
- الإشارات إلى طبع «مجرى البحرين» ، مخبرات فصيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤ وإلى «بيت للمبارين» دار الفتى للإنتاج الفنى والثقافى للقاهرة ١٩٩٤.

النظام لعنة، تقودنا

نحو الارتداد المتواصل،

ونحن مجبرون دائما

على ابتكار آخر،

وهذا الجهد المضني،

عقاب وحشي

يهوديلير،

ف ترى، كيف تقارب نصا مثل «فقه

اللغة»؟ هل تقاربه، بمنطق عقلي

صارم، وبغية ذهلية جامدة، تجمع أشناته

المتناثرة، أو المتناثرة؟ بردها إلى مبدأ واحد

يحويها، ونسق بعيدة يضمها؟ كيف لنا أن

نفسل ذلك، والنص الذي بين أيدينا مراروخ

عتيده، محتال على صيروديه، نزاح إلى

رهبويته، متمرده على كل الأدعية للذهنية

والمقالية التي تقع خارجه؟ كيف لنا أن

نلفظ في نص كهذا، عن «لوجوس» منظم،

أو عقل مركزي شامل، يحيط به أو يستغرقه،

في الوقت الذي يخلط فيه البنية، ويضيع فيه

مركزه؟ كيف نضع كهذا، لقالب أو لمرودج

أو نص، في الوقت الذي يستعصي فيه على

التقاربة، أو للتدوين، أو للتمجيد؟ هل تقاربه

بالبحث عن نظامه الكامن في رعي

صاحبه؟ هل نفدو القراءة كهذا، بحثا أو

استقصاء للقصد المائل في ذهن كاتبه؟ عن

أصول كتابته؟ وما جدوى هذا التسمي

أصلا، بافتراض ملائمة أو صحتة، أو حتى

مشروعيته؟ هل تقاربه مطلقا تقارب

نصوصا يستكبه كتابها، أو يتصرفها، وهذا

تعدو القراءة نسخا لنسخ، ومحاكاة لمحاكاة،

ومضلا؟ قراءة أم كتابة؟؟ تستهلك للنص أم

لنفسه؟ نزيدده أم نحشه ونحسوه

ونستطسه؟ قراءة أم قنينة تأخذ في اعتبارها

امتداد النص ونمائه، أم قراءة صمودية، تلفظ

إلى خفاياه، وأسراره وكوامنه؟

النقد العربي وأزمة الهوية



» فقه

«الذقة»

قراءة

أولى

السيد إمام

إرجازها، العفة، التجرد، التطهر، العصمة،
للتجمل، للتقوى، للبر، نبيذ اللذائذ، مجر
للعاصي، وأد البذن. المحاجة العقلية،
المرودج، الجليل، السلف الصالح، النقل،
الاتباع، الضعوف، الأمثال.. تلك ارتباطات
اللفظ، ومحاذاة الاصطلاحية المعتلة. وهكذا،
تحدثت مدارس اللفظ، وأنشبت مسالكه، من
أبي حنيفة النعمان، وابن حنبل، ومالك
والشافعي، وابن حزم وابن تيمية. وهكذا،
كتب أبو حنيفة «الموطأ»، وابن حنبل
«الفقه الأكبر»، واللفظ الأسفل، واللفظ
«الأوسط» وهكذا...

ولفقه، أي علم الأمر وأحسن إداركه
وفلسفته، والفتوى (النقل) في اللسان الشعبي،
من علم للصحية أصول القراءة والكتابة
ومبادئ الآيات والأحاديث والصور. ولفقه
اللغة، دراسها في إطار من تاريخها
وتطورها وثقافتها شعبيها وحضارتها. هكذا
كتب أبو منصور النعماني كتابه في فقه
اللغة، ولويس عوض، في فقه اللغة العربية
في إطار من حضارتها وتاريخها.

أي أن اللفظة ترتبط بمحلول معدد،
يردها إلى السنة، أو الشريعة أو فيلولوجيا
اللغة، في الوقت الذي يقيم فيه «فقه اللغة»
طوقا لمسيرورته الإبداعية بنقض هذه الرؤية
وخلخلتها، والنظر إلى الدوال بوصفها
محولات لثمان ثلوية أو ثنائية، تتصف
بالإبهاء، والتفجر، وتتمدد على اللسان
«الفاشي» الذي أخضعته السلطة، وروسته
لكي يتلامح مع احتياجاتها البليغة والعملية،
وممارساتها القمعية والوحشية المتعددة
بمحرماتها الأنثولوجية الرجعية الزائفة،
لمروجة للخرافة والتفكير الغيبوي، وقياس
الشاهد على الغائب والفرع على الأصل
والاحتكام إلى عمليات عقلية، وقضايا ذهنية،
يمكن أن تتطابق نتائجها مع مقدماتها، دون
أن تكون قادرة على الانطباق على الواقع،
بمعطياتها الحسية أو التجريبية الحية
المتجددة. واللغة، مبدأ الغريزة، تلك اللبديية
العنصرية للخلافة، بارتباطاتها الشهريه، أو
الإيريسية الحسية للمتأججة، ومحلها البذن
(مناطق السجون، والتعذيب، والإهانة والنفي

والألم، من قبل السلطة المستحقة، وتعارضها مع مبدأ الواقع، بقيمه التفعيلية والعملية والأخلاقية المتباعدة، والمتضامنتها انفاذ العزة الجبرية المتألمة وطبيعتها الزوية الموقوفة المتألمة..

هكذا، يؤشر النص عنوانه عن طبيعة الاستبدالية العزة الدائرية: معارضة السجود بالمحسوس، التروح بالهوسد، الصورة بالعادة، الشبرية باللذة، وهكذا... أو بمعنى أدق، محسوساً يبينها من تعارض أو التماثل بينهما: بذله وروحه، ناسوته ولوهته، كاشفاً في الوقت ذاته عن طبيعته التضادية مع الرؤى والأنساق اللبونية التي تقع خارجه. يتبادل حلمي سالم، مرقعه مع الشافعي والماوردي وابن هرم وابن تيمية،

هكذا تنحرف الأشياء والمواضيع والإشارات والحلقات عن مدارجها، لكي يتم إزاحتها وتحريفها وتضيقها، وخلفها من جذورها، ليتم تزيينها، وتشكيلها ونسجها من أصولها، وإعادة خلقها وإدخالها. وتغدو محاولة المشور على قواضها، وأحكامها، خارج محيطها النصي وميلها الذي وردت فيه، جهداً مساوياً لجهد سوزيف، حيث لا يمكن معنى الصفرة في حدودها التلفزيونية وحدها، وإنما في تدرجها، وتضعفها وانخلاعها هي ذاتها. ويتم، من ثم، محو التعارض بين الأدوات المنخرطة في المشهد الشعري، بما فيها الأنا للذكورية والأنا للأنثوية، اللتين يتم تمازجها، واتحادهما، عبر فعل الإبداع الجسدي، والفروقات البدنية وحدها يبدآن معاً، أسطورة الخلق الشهري، وللزوي (لماذا لا تسمى الماء إذن باسمها وللأنا باسمها، وما الذي يبقى لنا، حتى نشارف هذه اللذة المرجأة؟

اللغة: نظام من الإشارات، أو المعلومات، تتألف من دول، هي شكل اللغة أو صورتها السمية أو المنطوقة أو المنقوشة أولاً، ومدايل، هي الصور الذهنية أو المفاهيم التي تستدعيها، وتحول إليها هذه الصور السمية المنطوقة أو اللغوية بها، يصبح في بحر الالتقاء العام، وهي، محيائية، أو اصطلاحية، أو اتفاقية، لا تنسحب إلى الأشياء بذاتها، إلا قسماً

العلاقة المبدئية بين الصوت، وفهده، وتلك المخلوق الحيواني الذي ندعوه "فهداً".

شعرتان: شعرية يتم فيها إزاحة هذه الدولات الاتفاقية لكي تؤسس عبر العلاقة النصية وحدها، وشبكة العلاقات التي تقع الدول ضمنها، دلالتها الخاصة المعاني، والتي تختلف بالضرورة عن الدلائل أو المعاني الاتفاقية الوضعية التي تتضمن تحت مقررات المعرفة الاجتماعية والثقافية والمواضعة.

هكذا، تكتسي الوصول والأشعار، والدواير والأفراير، والأفئال، والطيور والأشجار والسنن والأزياء داخل موسمة، بدلالات موسمية مفارقة، ليست لها في عالم الخبرة الاعتيادية وللشهادة، - بحدودها التلفزيونية البصرية المحددة، حيث الانتقال من المفاهيم الاتصالية المحددة السائدة، إلى نمط آخر من الدلالات الذاتية، بحيث يتعدى الوصل صفته التلفزيونية الأولية كحيوان بري، يتم بصلات طبيعية محددة، ويغدو دالاً قيمياً، له صفة الخير، أو الشر، أو كلاهما معاً، والحصان، دالاً على طاقة الذكورة، أو الخنثوية، أو الإخصاب، أو الموت، أو كل هذه المعاني معاً. ويعيش، ويمكن رد الدال ليس إلى مرجع خارجي، أو ثقافي، وإنما إلى نمط الشاعر نفسه: معجمه (إحالة أيضاً؟) كتوب اللغة بالأخير إلى أصول، ليس مرجعها الواقع الاجتماعي أو الثقافي أو عالم المواضعة بالضببط، وإنما إلى مجموعة

حلمي سالم



الأعراف النصية، أو الجمالية التي وردت ضمنها. وتغدو اللغة، من فوط الاستعداد، أو الاستعمال، داخل هذه الأنساق واللبي، يكفي أن نقرأ المتلوجات الشعرية لشاعر من الشعراء ونستكله معجمه، حتى نرد الإشارات إلى أصولها. هذا، عودة ثانية إلى الأصول، ولتماعدة للنمط الذي انصرف عنه الشعر أصلاً، ورجوع باللغة إلى وظيحتها الإبداعية أو الدراسية، التي بادر الشعر بالخروج عليها ومخالفتها. ومن هنا، تقتضي الدهشة، وتحمس المفاجأة، وتغدو اللغة، وسيطاً شفافاً، يكشف عما وراءه من أنساق خفية ومدايل وقيم، داخل شفرة الشاعر نفسه، أو التقليد الذي اتبعه أو أبدعه، لا تلتفت الاندفاع إلى نفسها، وهكذا، يضع الشاعر الصل حول علقه، أو يضع الأوزة حول ريقه.

وشعر، لا يكاد يؤسس الدلالة حتى يقوم بتفتتها، والتألم عليها، وخلقها في السطر الذي يليه، أو النص الذي يستدعيه. يظل الدال مراراً أبداً، هناك شأناً، مرادو، حتى داخل نمط الشاعر نفسه أو شفرته. هنالك، نمط للأصول، وضعية لاهوت، وإزاحة للميتافيزيقا بكل أشكالها، وتدمير للإشارة على مسجودها، الفارجي والتأخاني معاً، الموضوعي والذاتي معاً، المؤلف والمستقبل معاً. القانون الوحيد لهذه الشعرية هو السيرة الذاتية. يغزو الشعر، مغامرة الدال، والنص، سقوط دال خلف إمكاناته، ونزوع دائم نحو عدم. المعيار الوحيد لهذه الشعرية، هو الحرية نفسها... وإلى هذه السيرة، يندمى فقه اللذة.

خذا الأوزة من عتلي،

هنا عصر يسير ضمن صناعة اليدويين،

على سرير توت عتج آمون قلت:

أنت امرأتى التي كتبها الله لى،

جرومة الربع آكلة،

لكننى ساضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سنحلف الشراطة:

حيث النبائية الذي اقترحناه على
جذعين،

خذوا الأوزة من عنقي،

سافاك دلتا صغيرة،

فأذهبى إلى المطعم الشعبي فى
بساطة الأسرى،

قال رجل: لماذا تريدان وضع السماء
فى قصص؟

قالت امرأة: لأن قرطى طائر،

سوف أكون فى «جارة الوادى» مساء،

أى أوزة؟ ومن هم الصناع اليبوديين؟
ولكى أى شىء يشيرون؟ وما كنه هذه القشة
التي تعطي قشدة وتفشاها؟ وما المقصود
بهذا المعصر الذى يسير عكس صناعة
اليبوديين؟

ثم، نقفز بقشة على «سيرير توت عنخ
أمون»، هكذا: أوزة، وقشدة، وسراكل مجلوبة
من ساقاتها. ما الذى يربط بينهما؟ وما الذى
يضم السطر الشعرى إلى سابقة؟ (عبثا
نحاول ردما إلى مبدأ أى واحد منهما).
هناك، تتدفق الترابط السببية، أو المنطقية، أو
الذهنية مما يربط الأشياء عادة، كما تتدفق
قواعد المجازة على مسعديها الزمنى
والمكانى، كما نحر عليها فى عالم النص
والمشاهدة، والتي كانت تربط بمكونات
النص (الأثر أو العمل فى الواقع) فى
شعريات أخرى سابقة، تتحد بمحاكاة عالم
الواقع الفيزيقي بامتداداته الخطية ومجاراته
الزمنية والمكانية بأوصافها. إنه يمكن ردما
فقط، إلى منطق اللازولى أو اللاشعور،
بملاقاته الملحمية ورؤاه اليبودية المنبئة
للمآلة، حيث تتدفق مثل هذه العلاقات
والمجارات والغايات والأهداف (والمال ريمًا)
انتظمها للتداعى الحر، أو لغير الوعى، حيث
يمكن أن تضمها بنية قارة لاراعية، وبسحق
استقصاؤها أو سير غورها).

ثم..

أنت امرأتى التي كتبها الله لى،

جرتومة الرعب أكله،

لكننى سأضع قشدة على قشدة،

فى بقعة مجهولة سطح الشرائط:

أى امرأة؟! المحصور هذا لأنى مطلقة
(وإن اكتسبت بملاسات حسية فردانية
محددة) رحيمة وقاسية، أمة ومزعجة
(جذل الضداد).

فى بقعة مجهولة سطح الشرائط

أى شرائط؟! الإشارات سرية جدا مجزأة
من عالم الخبرة الحسية المباشرة. والضمائر
تنتقل فى حرية ما بين الأنا، والأنت، والهو.
وحدة أبدية واحدة، وزمن واحد رهن
لايتضمن، والورى منقسم على ذاته (فى
الحقيقة وعيان أو أكثر.. لمة لالانصاع للنص
الواحدى القديم، والروية الواحدة المتحركة،
والأنا القبلية الحكيمة المتسلطة، التي تحنكر
الحكمة وحدها، وللصيغة الأحادية
الديكتاتورية المهيمنة) ويزاح الخواثل بين
التبسيروية أو الانفصالية (حيث يتم التركيز على
مرسل الرسالة أولا)، وللزوعية أو اللدالية أو
الأمرية (حيث تتجه الرسالة إلى الآخر
المخاطب)، والإشارية أو المرجعية (إشارات
إلى سيرير توت عنخ أمون، والمطعم الشعبي،
ومجوزات من الثقافات الحية أو الغائبة)،
والجسمالية، وهى الوظيفة المهيمنة، حيث
الأمامية للدلال أولا.

أما الحاضر الوحيد، فهو الجسد، وماعداه
تابع، أو تابع، أو ساقط خلف مداره أو
مدجذب: سافاك دلتا صغيرة.

هذا مشهد للذة الفانح، وللثيق الطالع،
وللذة للصية الموقدة؛ وتهدد بالأرض،
واستدعاء لفيض النهر بمياهه للغربية للثة
المخصبة.. ثم... تزيج لذات نفسها عن
المشهد كلي، لكي يوسع للمصور الأخاذ
لأشياء بذاتها.

قال رجل: لماذا تريدان وضع السماء
فى قصص

صورة للمحاصر والمحصر.. ثم.. أية
سماء؟ تلك السماء المجردة التي يتأني بضها
عن الموجدات والبشر أو السماء الحالة فى
البطن (لمة سامان كتكوليان للنص بأكله؟)

يغدو القرط الطليق للحر، مقابلا لسماء
المحصورة المتوقدة:

قالت امرأة: لأن قرطى طائر،

أى قرط؟. فإذا كان للنص يعارض
الفقه بالذة، والمجرد بالحسوس، والمعلق
بالنسبى، والغايت بالمحرك، غدا للقرط -
المثلث أو الدائرى - هل نقول، صورة
للقرط؟

هناك تخطأ الأساليب والروى والصنع،
وتتدفق المجارات الخطية الكرونولوجية
بلحظاتها الزمنية المتعاقبة. وتتداخل
السمويات، والخطابات والأمكنة والمجرد
والصور: سيرير توت عنخ أمون، وجارة
الوادى (أغنية أم كافنير؟) مشهد الجنس
المقدس بالألوهة المتوجس، الحياة فى
نثريتها وعادييتها وابتذالها الكنائى
والاستعماري. والأنتى، فى قلب المشهد
الشهرى، أخادة وأسرة، مبخلة ومتسامية
معا. النص، يعارض فقه التبدل والتطهر،
والنقى المجردة، بفقه الذة الفانحة ونارها
الشبيهة المتأججة. يخرق النظرة المعرمة
للشهرة وانفصالاتها الذرية الهشة
المعذبة. وهكذا يمكن وضع السماء فى قصص،
والغاء الصفة التاريخية عن سيرير توت عنخ
أمون، ليصور حاضر راءها، ولحظة واحدة
متعددة.

وهناك، صناع يديون، وعصر يسير
عكس صناعة اليبوديين. الصناع والمصور.
للخالق والمخلوق، فى حركة معاكسة.
المصور، مند صناعه، والمخلوق عكس أنجاه
خالقه. «أنا خالقت... ما كان لك أن تخلق»
حرا. لقد خلقتى وخلقت محى حريقى،
هكذا يصبح «أوبست» فى وجه «سوبيتر»،
خالقه. عبر الإرادة الإنسانية وحدها، يقطع
المخلوق البشرى حبله السرى بسر صاحبه
(والنص، بسر كتابته). وبصورة السرة،
تومض بين السطر، لثة وموجية، عذبة،
ومعذبة. سرة وطن. السرة حبل الاتصال
بين للمصنوع وصانعه، وآية توحدهما
وانفصالهما معا. تشهد دائما، بانتهات
المخلوق عن خالقه، عبر فعل القطع الذى
جرى على الحبل السرى الواصل بين المثمية

والسرة المقد خلقتني وخلقت معي حزيتي،
«ما كان لك أن تخلقني حراً».

يقض النص، عبر إشارة الصانع والمصنوع، مبدأ الأوبة، والانصياع والخضوع، ولبنات المولود من الرحم. الأب، أينما وجد، وحيداً وحده، وعلى أية هيئة يكون (فقه الأوبة، وفقه اليوم، نص الأوبة، والنص الذي يقطع صلته بصاحبه)، أو تحت أية مقولة ينعصرى. يكرس النص للصرية الطائفة. (يضع الأوزان للقدسية وسلطة القرواني والروى الواحدة المكرمة للموت في قفص). يهز صرب البراءة، والولوج الدائب والنفذ المستمر والوجود الهارب المنفقت. هذا نص حر، حر، يهيج، ويمت، ويغوى، ويولود، ويتلهم.

«هذا عصر... على سرور توت عنخ آمون»

عصر الخلق هو؟ أم عصارة اللطفة المستحدثة الساخنة؟ صلب وراقب ومنى زلق؟ والسرير من السريرة، والسرة، والسرية، والإسراء والإطمئنان والسكن. مناط الفعل الخلاق، والتقاء الجسم بقوس قرح. هذالك، تبحر إليذور، وتذو الصمائر، ترتوي الأرض، ويونغ اللبات.. السريز والسريزة والسر، والإسراء...

حيث الباليه الذي اقترحناه على جذهين،

بل على جذع واحد، وأرومة واحدة. فرح الذكر، وفرح الأنثى المتماخية معه. نواة الذكر وبوصتها الحربية لعبة الموحدة. حوشت يخلق عن اتحادهما، ولادة وتجديد وخلق وانبعثات (النص مفاكس لإرادة الموت). «لقد أن نقضى الحافظ الإبداعي والدني إلى منتهى في الإنسان، وفي اعتبارنا دائم، العلاقة الوطنية بين الحافظين، الديني والجنسي. إن الدافعين عظمون كرجل وزوجة، أو أب وابن. وليس من المفسد أن نضع أحدهما تحت قدمي الآخر، وبالتقدم الحياة كلها في انتهاء واحد، إلى لحظة جماع واحدة سامية لتسلم جميعها بذلك صاندين» (**). أنشئ نورين. هكذا يمكن حبس السماء بمنطقها الفقهي الاعتيادي.

وحصرها في قفص، أو تخلدنا في البدن.

«قالت امرأة: لأن قرطى طائر، محلق، حر، جسدي عصى، لا يحدره قفص، هذا هو الأصل في الحافظ الجنسي. أو الحافظ الذليلي أيهما تشاء».

إشارات للجذوع، وللمعصر للذناشي للمرأة، ولأخياء تملي أشياء وتشلها وأعصاء تطمن تحت أعصاهم، وولوج للنهي في للنهي أو اتصهاره فيه، واستدخال للأنثاق، والأنماط، والمستويات، والصيغ.

هل يتعصرى الناسوت أمام اللاهوت؟

قلت: بل يتعصرى اللاهوت أمام الناسوت

أيك إثمى

ومعراج حمتان كالحنية الخضراء

انزل من السماء الثامنة

لكي أقول لك: امش بكفك على مكائمي

الجسد الدقيق بيان

.....

.....

تاما يا أرنبى على صغيرى

وخذنى يا جبريل إلى بداية

حرى، وناسوت لا يجرى أمام لاهوت، بل لاهوت يجرى أمام ناسوت (قلب للعلاقة الطبيعية بين المخلوق وخالقه، للمصنوع وصانعة)، هي الإثم، ومعراج من حلمين (مناط الرضاة واستمرار الحياة)، ومساء تهبط من عليائها ولا يصعد إليها، ومجرد ينزع إلى محسوس، وليس المكس، ويمتدج به. ومحسوز طاغ لجسد أكثرى موسيقى نفسي. مكنا تكون الحضرة الطاغية للجسد، والمركزة نزولاً إليه. والمعراج يفقد صفته الرأسية المتجهة إلى أعلى، ليغدو

انتقالاً إلى أسفل، وتماخياً مع المحسوس، واختلاطاً به.

نص، يقع بين التضييق والفرج. يتراءى من احتكاك عاتقين. الجماع الحي، بين الرشاشات الصغيرة، والطفلات اللثرية، والهيمات المنقولة، والارتباب من للتخلص واستراق النظر، الهيمات العابرة، والدمعات العبيسية، وتذارات الأصدقاء، وأغنيات الوطن، وفريجات الشهرة، لتزيها بالذكراة الجمعة كلها، طبقاً للدعوى «الجبر»، دفعة واحدة...

أغنيات المسرور عذني فخري وعبدالعليم وأم كلثوم، ومحسوز للجرجاني، وحسن طلب وجسمال القصاص رفؤاه زمكري والحلاج وشهدى عطية وخميس والبارى وأمنية النفاش وعلى قنديل وكتاب رأس المال لماركس وعشيق الملازم، لماولز وابن جلون، وموسى كلم الله، والترحيديين، وأبدان مبشرة، وأسئلة منبئة، ومخالطة بياض الورق بين السواد والبياض، وزغب حول سرة هر «قلبية الرحمن».

زغب حول سرة، أم قلبية الرحمن؟

أين الشعر الأبيض على بطنك الذي تحدثت عنه

في النهاية والحاني؟

...

وراء كل رخام التسويديين يطعن ويودنى في المسرح

..

وجهك في الصمت مليك مقتدر، لكن الجرجاني على أسير بطنك

يصعد سلمه اللغوي

ويطمعن الشكل

...

أكتوير يعني: غصناك مرفوعان مثل مشكاة

وأنا بينهما ناسخ المكتوبات

...

قصصت صوفية بلبل فزلزلت
الأرض زلزالها، وانصهرت.

نادوا بإطلاق المساجين فعضوت
وكلت:

ضع يدك على الشافعي

ليتك ترين نفسك وأنت مسرودة

أنت المرأة التي شريت النسيب
مخلوطا يوهب

يوسف، والجرجاني، وأكثروا،
وللرحميين، ومشكاة (إشارة للوراء الأعظم -
كتاس مع سورة الدور) وتذكير بسورة
الزلزلة، وإحالة إلى الدولة، والنص القرآني
بآياته المدنية والفكية، واستحضار للمحاضن
طوبى، واختلاط للبيد بالجدس الأسمى،
وأصنائه (البحن)، للشعرية، والخلق؛
والنظارة، والعصمة، والمرادة: الأعدايدى
بالمقدس، التاريخي بالراهن المعاصر، للذكر
بالأئمة، الولادة والسوت
كن، وقدم الثوب

وغدو اللثغ عبر جداس للتصنيف رديفا
للورج (القوة الخافقة للأوهية) حيث يتم
محورما بين المقدس والمدنس، يحضر عنه
صفته المبتذلة المؤلمة، حيث يحدد المفهرمان
بذات الحروف وذات اللثغ.

يؤسس النص شعرية الإلم، والتمرد،
والهائلك، والمهتكت الفروجيات الشهية،
والانطفاقات السرية للواسعة، نص يؤسس
شريعته الخاصة، وفقهه الحي للقيم المنطلي.
يلوب بالحياة إلى برامتها الأروى، وبالله إلى
محبعتها الأولى. يذود عنها صداها الذي
راكمتها المصارمات الأيديولوجية المسببة
القائمة، والانطفاقات الظهيرة الزائفة المضللة،
والمصارات الإرجالية الكسفة العاقية، والقوى
المكرسة لغيرزة «الثانوس»، نص يقطع مع
أنماط السلطة بكل أشكالها ومبادئها وتجلياتها.
نص، يندار، وينارو، ويهم ويهينى.

النص حر، عفى، نزيق، دافيز غناج،
توأن إلى رويوبه، أبوق، مذاغ، منطقت (إلى)
أى شعرية قبله يندرج؟ صادم للذائقة
الاعتدائية التي تم ترويضها وتكسيماها،
وإغراؤها لتقارب الشعر بمفاهيم المعقولة
والشهووية، والرؤية البصرية الفيزيقية
للكيماء المتحددة، مخالفاً لمذة الاستكانة
والروصرخ لمقولات البلاغة للزخرفية المتعلمية
الترويضحية المألوفة المتوارثة: الجاهز
والمألوف، والمقرر سلفاً من قبل الجماعة
المصاعة المتصالحة.

نص الحرية

هل يقبل نص الحرية، نص الفجوات،
والانطفاقات الشبقية المصية، أن يندرج تحت
سلطة نغمية أو إيقاعية أسلوبية.
نص المرازقات، والانتطارات الهندسية
والزخرفية للمساء المتكررة. فإذا كان النص
قد ارتضى أن يتفكك طوعاً من مقام العبودية
إلى مقام الربوبية، نص خالق حر، يصنع
مايهية، هل يستقيم نص كهذا، لسلطة نغمية
ميدانفزيقية مقدسة يفرضها عليه خارجه؟
نص للذمة، النص المنطقت دومسا خلف
كجولته، هل يرضخ لمقالب إيقاعية رثة
فقدت قدرتها على الإثارة والتفجير والزلزلة،
من فرط استخدامها، وإزدها، حتى غدت
من فرط رثاكتها ومأفوتها، لا تلتف الانتباه
أو تجذب النظر، عبر قرعها المتوالى، ورثتها
الموسيقية المضلعة الجرفاء المتكررة، بحيث
عمدت تشغلا عن طبيعة اللذل ذاته، جوهر
للشعر، سداته ولحمته؟ لماذا لا يتلف الإيقاع
مشروعاً ناصعاً أبداً لا يتحقق أو يكتمل؟
كيف يصاح نص الحادثة العر لصوت
الحصاد أو وقع أقدام الإبل، في عصر
السيروطيقا، والمعلوماتية، وعلوم الاتصال،
ودولة الجماهير، والنظم الديمقراطيةية
للحدودية، والتقابل التليفزيونية، والتسجيل
الذاتي، والحاسوب والروبوت. كيف يصاح
نص الحادثة الانتظامية للحياة المعجبة في
نصاوى عدد الشطرات، والوحدات الموسيقية
التي يوشع لحام من السكون والقناء والسوت
والعدم؟

لماذا لا يستعاض عن هذه البنية
التكرارية بتدفق لحلى بوليفونى يضم إليه فى
وحدة حية واحدة متجانسة عداصر للتناقض،
والندافر والتعاضد، التي تكشف عن رؤية
جدلية للعالم والواقع والإنسان. هل يرضخ
النص الحر لاضروبوات الثقافة الشفافية في
عصر الكتابة والتدوين، بالإصرار على
الأرابيسك بوحدها العملة المتحائلة، التي
تخزل للكل فى وحدة واحدة بعينها، مظما
تخزل شعوب بأكلها فى شخص حاكمها، أو
النصور التاريخية برمتها فى عصر واحد، أو
جملة من المقالات فى عقيدة واحدة مفردة
بعينها؟ الهجمة للصمد الموسيقى العالى
برلته الجماعية المفرغة، أم للصورة الشعرية
بمناصرها اللسبية والشمسية والذوقية،
بتراسلاتها الألفية المتفجرة؟ أم أين تنشأ
الذمة: من التكرار للمل والرقابة المتجورة، أم
من التشنج، والقطع، والفلك، والتذرية؟
كيف يتولد الإيقاع إذن، فى نص الذمة،
وكيف يتكسب نغمته؟

سمنشى على الشط فى السماء لو
لم تلاحقنا الحصادات،

سترقب البط مطولوا فى مررات
الحديقة لو لم تلاحقنا الحصادات

سأشرب القهوة فى المقهى
النفادى مشدودة إلى

«البرسرخ» لو لم تلاحقنا
الحصادات،

سألبس الأبيض الحى وأعيد
تصنيف شعري كما تفضل

الشاعرات لو لم تلاحقنا
الحصادات،

سنتهرب من الحصار لو لم تلاحقنا
الحصادات،

أبها الجميل خذنى الى دجلة،
دجلة الحر تفيض الحصادات.

يتألف السقط من تسعة سطور مطبوعة،
هى فى الواقع ستة سطور دلالية فقط. تبدأ
خمس منها بفعل فى زمن المستقبل، يبدأ
بحرف السين. (سمنشى، سترقب، سأشرب،

سأبأس، ستهرب) إثنان منها في صيغة المفرد (سأهرب، سأبأس) والثلاثة التثنية في صيغة الجمع الدالة على المثنى (أششهد لأبضمن مسوى ذاتين لثنتين: ذات الذكر، وذات الأنثى، أو هكذا يوحى) وتدل هذه الأفعال جميعها، على فعل من أفعال الإرادة الإنسانية، ونلاحظ عرضاً، أن الفاعلين الواردين في صيغة المفرد المفوت، مضموران بين الأفعال الثلاثة الدالة على صيغة الجمع المعبرة عن المثنى، والتي تثنى عبر علاقة الاستدلال على المحرور المعنوي، بذوران الذات الأنثوية المفردة واحترامها، بواسطة الصيغ الدالة على الجمع واتحادها معها عبر الصيغ المستقبلية نفسها التي تضمها معها. وحيث يؤكد تكرار الأفعال وصيغها وطريقة تنظيمها، على وحدة الذاتين المتخبرتين في المشهد الشعري: الأنا الذكورية، والأنا الأنثوية من ناحية، وعلى وحدة الإرادة الإنسانية في تمارسها مع الدوال التي تشير إلى الحصار، والتي تقوم بفعل السطو الشعري وحصر دوالها من ناحية أخرى، بحيث يمكن التعميل لهذا التعارض بالتأنيبة الصندية: فخرج غلق، حرية/ حصر. أي أن السطو الشعري السعة تتلفح بفعل يدل على الإرادة الإنسانية، وتغلغل داخل يدل على الحصار، ويمل تقوضه عندما لتغلل الأول، وهو لفظ الحصار الذي يتكرر في هذا المقطع وحده ست مرات متتالية، فضلاً عن مرة واحدة، ورد فيها هذا الفعل في صيغة المفرد، في ثلثيا البيت الخامس، الذي ورد فيه فعل الحصار مراتين مرة في وسط السطر، ومرة في آخره، ويبرز كقنص لفعل التهريب «سأهرب»، ربما مؤكداً على وطأة الحصار وثقل الملاحقة. لكي يحدو عدد الدوال التي تشير إلى الحصار، سبعة (هل لهذا الرقم من مغزى؟) في مقابل خمسة أفعال تدل على إرادة التمكنين، وبناءً تزيد أفعال الحصار على أفعال الإرادة فطين، أي أن الظية هذه، لفعل الإرادة المعاكس، وهذا يحدو بفعل الإرادة في حالة نزوح وتوتر نحو الحرية والمقاومة (لاحظ أيضاً أن أفعال الإرادة، تأتي معبراً عنها بصيغ لتغلل الدال على الديناميكية والحركة، بينما تأتي أفعال الحصار معبراً عنها من خلال صيغة الاسم، مما يدل على ثباته وسكونيته).

سوى أن الأفعال الدالة على الإرادة الإنسانية، والتي تتوجه نحو المستقبل، تأتي مصحوبة بقيم تدل على الإبداع والصوروة والتجدد (منمى على الشط) .. (للتذكير بالأق، وبأنجر، رمز المطلق، واللتأني) .. (سأربط مطلقاً) .. (مطلقاً فعل من أفعال التجاوز والانتقالات والحرية) .. (سأشرب القوة مشدوة إلى البرزخ) .. فعل من أفعال الإبداع والخيال والشدوة. الشعر الحر، شعر اللذة المتألب على المصايف والأعراف والحصارات؛ الأوزان، والأغراض وللصور البلاغية المجزوة، والنظرة التي تشرط الوجود إلى صورة ومادة، والعملية الإبداعية إلى شكل ومضمون، وتصور الكون بنية غائبة عنه، وحيث تتعامل «مشدوة» - المرتبطة بالضر، في دلالتها، لاعم نظيرتها المعجمية «الحصر»، وإنما مع الانجذاب والاستغراق في الجمالي الممتع وهامى اللذات مع موضوعها (القصيد المزة)، أو، مع «مطلقاً» في البنية الذي يسبقها، حيث تنقد الكلمة دلالتها الأولى، لكي تغدو بدورها، عبر وجودها النصي، دالا على عكس معناها الأولى بالاضبط، وهنا، يحدو «البرزخ»، ليس تهودا لرحلة الجحيم، وإنما انتقالاً إلى نعم، ولويس التمكن (أصحاب الصدق الجسد) العالم الذي يصل المحرد بالمحسوس، ويضفرهما في وحدة حية واحدة لاتنقسم (وسأبأس الأبيض المي) فعل الحياة في تمارسها مع الموت الذي تمثله أفعال الحصر (وأعيد تصفيف شعري) بتجديد الهيئة وعدم اللبثات في صورة أو مظهر جامد يصينه (كسا نفس الحشرات المبهذات، الفساقات) .. (سأهرب من الحصار)، نحو الإبداع لفواصل وحرة للخلق، وهكذا.

إلا أن فعل الحصار، يأتي هو الآخر متوقفاً ومعمداً ومشروطاً به، لولم، التي تتكرر هي الأخرى، ست مرات متخالية متفرقة به «الحصارات». خمس أفعال تدل على الإرادة والحركة وأفعال الوجود، ومع دوال تشير إلى الحصار لها هيئة واحدة أبدية حجرية راسخة، فهل لهذه المقابلة من دلالة؟

العدد (٥)، هو عدد الحواس، نوافذنا على العالم والأخر وبقيّة الموجودات، وعدد العلوم (ملع، مر، حمض، حريف، حل)، والإنشابات البشرية خمس: كلام وروية وإرادة وإشارات. (وسمع). والرقم الذي يشير إلى السلطة الواقية ضد الشياطين في الأسطورة البابلية، وبرهان التجسد لدى الماسونية، ورمز التكمال عدد فيثاغورث، والتد الحاكم لعلاقات الجسم البشري، وعدد القلب المعبر عنه بالاسم الموصوف كارديناتيس Cardialis، وهكذا..

أما العدد (٧) فمزدوج الدلالة. إنه العدد الدال على الخلق، وعدد السموات، والظوفان والركاب الصوارة، كما أنه يشير إلى الجحيم (سبعة أبواب) وإلى الهخرة ذات سبعة الزمير، والذوايح السبعة، وهو رمز للثلاثيات الذي يضرب المذنبين بموت عفيف في الكتابة اليهودية الهيلنستية، والذوبان الرئيسية، وهكذا.. العدد (٧) يشير إذن للتماليات السعارية المعجزة، وأساطير الخلق وقسمه المتفرقة، التي تفسل بين الإنسان والرب، وإلى الخطيئة أو الذنوب المتعلقة بمخاللة الشرائع المأزلة، بأحكامها الفقهية المعجزة، وبهذه الشهرة والبدن، ويرتبط أيضاً بالجحيم والموت، لكي يحدو التعارض بالأخير، بين الرقم (٥) والرقم (٧) تعارضاً بين مجموعة من القيم المتفاضلة: الحياة والموت، المحسوس والمجرد، الأشجاء والمصية، الذروة والتكبت، المسمى والروحي، الأرضي، والسماوي، وهي التعارضات التي يمكن ردها إلى التعارض الرئيسي الذي يؤسس النص، بين فقه اللذة، وفقه الشرعة أو السنة: فقه الكمال وفقه نقصان، أو العكس.

تتولد البنية الإيقاعية إذن (والتي لا يمكن فصلها عن بنيتها الدلالية) هذا بحال، إذ لم تعد هذه البنية الإيقاعية ترفاً زائداً، أو فائضاً عن الدلالة، أو حلية يزين بها التقصيد أو تزخرفه من اللطائف والتقابل بين دوال بعينها، ذات قيم صوتية تؤكد على القيمتين الأساسيتين المتعارضتين: الحرية/ الحصر، تبدأ جميعها في مجموعة الأفعال الأولى بحرف السين، وكلمات لها البنية الموسيقية

نفسها أو الإيقاعية، أو الصرفية والدلالية (لاحظ ثبوت الكلمات الدالة على الحصار عند صيغة بعينها، وتوقع صيغ الإرادة في هذا الإطار، ومضغى ذلك على صعيد الدلالة) إن ثبوت فعل الحصار وتأيد عند صيغة بعينها، وتواتره بشكل متكرر آخر السطور الستة، يخلق إيقاعاً موسيقياً مميزاً، ويؤكد على الدلالة الكيفية له، فقه اللغة، تلك الدلالة التي تتولد عن التعارض الأساسي بين الوجود والحركة، للصيرورة والكثرة، الإرادة والجبر، الإبداع والخلق، وهكذا..

ومن جهة أخرى، يساعد تكرار حروف بعينها، على بروز هذا الإيقاع، عبر مزروعات وتناثرات صوتية بعينها، مثل تكرار السين (٦ مرات) وحرف الشين (٦ مرات أيضاً) في مقابل الصاد (٧ مرات) وحرف اللام (١٢ مرة) وحرف الصاد (١١ مرة) وهي حروف تتبادل مواقعها داخل دوال تدل على الصرية (الحرف) أو الحياة (الحى) أو الثبات الدال على الخصوصية والطرارة (المدنية) من جهة، ومفردات تدل على الطرارة (تلاحقاً) أو الحصار من جهة أخرى.

إن هذه التعارضات الصوتية تشير إلى جدلية الوجود من حيث اشتغال الشيء على القيمة ونقيضها، وهي الرؤية الجدلية نفسها التي توظف فقه اللغة، بأكملها، والذي يبنى لمصر الحصار (الزائف) بين الدنوس واللاهوت البهيم والروح، السماء والأرض، العادى والمقدس، المبتذل والسامى، وهكذا.. ثم.. يدخل هذا التناقض، عند السطر الأخير الذى تخالف بنية السطور الخمسة السابقة عليه (لا يأتى مختصاً بفعل المستقبل الذى يستعمل بحرف السين، وإن كان ينتهى مثلاً بفعل الحركات،) متكاملاً على دوال أخرى بعينها، مؤكداً، على قيمة الحرية المتصلة بدال الساء «دجلة» الذى يكرر مرتين متتابعين داخل هذا السطر وحده:

أُها الجميل غُدْثى إلى دجلة

دجلة الحر،

نقيض الحركات...

هكذا، تتولد البنية الإيقاعية داخل النص الحر، ليس بوصفها ماهية متعالية، مفروضة على النص من خارجه، أو وعاء موسيقياً جاهزاً، تفرغ فيه حملاتنا للميليقية أو الفكرية المحددة سلفاً، والأعراض الشعرية الموروثة المقتدة، وإنما من تراشجها البدائى، وتضامرها الجمالى مع مألومى إليه، أو ترحي به. إنها بنية تقوم بخلق نفسها، مظماً يخلق النص الحدائى نفسه ويشكل عبر وجوده ماهيته الذاتية الفاصلة المتغيرة، بمأى عن سلطة الخليل بن أحمد الفراهيدى، التي تمكس رؤية ثلاثية سكونية، تقسم العملية الإبداعية إلى شكل ومضمون، أو صورة ومادة، أو فكر ووجود، للسلطة التي اقترنت بفقه التوامرات والحاكمات الصورية، والأغبيات السياسية، والتصفينات الجسدية. عدا استثناءات قليلة، ثم تهيمنها أو إعدامها، أو قمعا بفنن المؤسسات القائمة - البنية، خديعة الملوك، والأمراء، والسلاطين، وأعداء الحياة من كل نوع.

...

إن الحضور الطاغى للجسد في فقه اللغة، (فى الحقيقة لقد غدا النص ذاته جسداً) والأحشاء بغاييه للص، على حساب اللغة الذهنية المبردة، ويزور الصور الدالة على الاغتراق أو النفاذ أو الاقتضاض، يوازيه فى الواقع - على صعيد النص - ويوازيه، اختراق ونفاذ واقتضاض على صعيد الصورة، والدلالة، والإيقاع، والتراكيب، وطريقة التنظيم الطبائى، والتفصيل البلاغى، وطبيعة الرؤية، وصورة أثناء، التي غشت بفنن خصائصها الصورية الأصورية الحاكمة، شاذج مقدسة، (قواعد التحليل والتحرير) يتعين احتذاءها، والامتثال لها، دون مراعاة للظروف التاريخية التي أنتجتها، وساعدت على ترويجها أو ترسيخها، أو اعتقاد بالواقع الذى وصفهاته الحسية للصبة المباشرة، وتناقضاته الاحتمالية المتغيرة، وتناقضاته للدخلية المعقدة، وهو ما يمثل على مستوى أعظم، اقتصر على السلطة بشتى أنواعها وتجلياتها، وأشكالها (الدولية والسياسية

والأخلاقية والثقافية)، وقوانينها الفقهية المبردة، المستكملة إلى سلطة النودج، والمثل الأعلى المستحق من عبور أخرى غابرة، ولحظات تاريخية بعينها يستحيل تكرارها، غشت، لفريق تأييدها ودوامها، غير قادرة على الوفاء باحتياجات العصر، أو التفاعل مع قيمة اللحظة المتغيرة.

ترى، هل أحاطت هذه القراءة بـ فقه اللغة؟ (وكيف لها أن تبلغ ذلك، وكل ما طمعت إليه، هو أن تكون قراءة أولى فقط). إن كل ما فطنته هذا، هو أننى تركت الحرية لوعشى، لكى يشدبك مع النص، هكذا.. دون تفكير بيهجيات مسازمة. أو حدود قبلية جاهزة، تقسم بتفصيل النص على مقاسها.

قد تشكو القراءة من بعض الزيادات، أو الاصطالات، أو الاصطرابات، أو التفريعات التي لازوم، لها .. وماذا يهم فى ذلك.. هذا كلام الكاتب، وذلك كلام القارئ، وبذلك هى الطريقة التي سقط بها كلامه على وعيه وتشابك معه.

القراءة ثمانى من النص، ومنى زعمت قراءة أنها تحيط بخص من النص، مهما كانت درجة كفايتها، أو دقتها، أو شمولها. أبة قراءة، لا بد وأن تتحرك ورأها ثغرات، وفجوات، وفراغات يستحيل شغلها. وهذا هو سر النص الحدائى وفننه مما، أن يغربنا دائماً بقراءة ثانية، وثالثة، ورابعة، وخامسة، وفصل دائماً فى فوت دائب، لمأ للفرغات، وشغل الفراغات، ورأب الصدوع، ورفق للشقوق، التي لا بد وأن تتحركها كل قراءة خلفها. ويظل النص برغم ذلك، إمكانية تلهث خلف وجودها، مزاولاً أبداً ناقصاً أبداً، مساقطاً أبداً، ينشد الاحتمال ولا يلبسه، والامتلاء ولا يصل إليه، أبداً، أبداً.... ■

هوامش

(١) جذه من الحار إلى جرى بين جريدت وأرست فى مسرحية «الذباب لارسن».

(٢) انظر دلتش. لورانس، «الغنازى الغريبة» ترجمة عبد الحليم عبد الكريم - كندال الهلال - العدد ٥٠٣

قا إن المواجهة النقدية لمجموعة أحمد الشفيق القصصية (البحر الرمادي) تطرح علينا ثلاث قراءات لابد أن يوظفها الناقد ليتمكن من الكشف عن أدبية هذه المجموعة من ناحية، وخصائصها من ناحية أخرى.

القراءة الأولى: نسميها القراءة الإنتاجية، وهي التي تتوافق مع اهتمامات المثقفي في إعادة إنتاج الوقائع الكتابية دون تدخل بإصدار الأحكام وبدون مفاصلة للإنتاج بالتقييم.

وهذه القراءة تصلح - غالباً - للخطاب القصصي الذي يميل للارتداد إلى الماضي البعيد أو القريب، ذلك أن الماضي من طبيعته الغياب عن الوجود الفعلي، ومحاولة استعادته كتابياً تحتاج إلى قدرة خيالية تحمل على إنتاجه حضوراً، ولذلك أن هذه القراءة تمثل تهديداً ضرورياً في مواجهة هذه المجموعة التي تعاملت مع الماضي على نحو مطلق.

القراءة الثانية: القراءة التحليلية. وهي التي تتابع الشغوص في ملكها العام والخاص وتحاول تفسيرها، والربط بينها، وتحديد مناطق الثبات والتحول فيها، وكشف الوظائف التي تؤديها كل شخصية في ضوء علاقتها بالآخر، أو تفاعلها على ذاتها، دون تدخل بالتأييد أو اللوم.

معنى هذا أن القراءة الأولى والثانية محايدتان في مواجهة النص، تملطان إمكاناتهما على جسده الكتابي الذي يمثل تحول اللغة إلى مستوى الكلام في ممارسته لإنتاج الحكى، وقعايته لرسم الشخصيات من خلال البننى التصويرية بكل طاقاتها الأدبية.

القراءة الثالثة: القراءة التأثيرية، وهي التي تسمح بالتدخل لمحاكمة الشغوص على مسلهم الخارجى أو الداخلى، فنلزم هذا، ونمدح ذلك من خلال استيعاب الظروف المصاحبة، وأعتقد أن مراجعة هذه المجموعة القصصية تحتاج إلى هذه القراءات مجتمعة، وإن كنت على حذر من القراءة الثالثة التي تسلى لنفسها حقاً فوقياً، أو سلطة قضائية

النقد العربي وأزمة المثوية



عن « البحر »

الرمادي

محمد عبد المطلب

شامس فيها إصدار الحكم بالبراءة أو الإدانة، وأنا أميل بلعاً إلى موقف (الشاهد) المحايد الذي يرصد ويكشف ويحلل عن رعى وإدراك لما يرصد أو يكشف عنه، أو يحله.

(٢)

من الواضح إن أحمد الشفيق لا يتعامل في مجموعته (البحر الرمادي) مع واقع شفاف سهل الاختراق، وإنما جاء تعامله مع واقع كثيف معقد غاية للتعقيد، وإن تبدى على السطح بشفافية وبساطة، وهذا التعقيد يحتاج إلى بناء لغوي يوازيه كثافة وتعقيداً.

وطبيعة هذا الواقع على النحو الذي لاحتقاده يمتدح الملاحظة بينه وبين الإبداع، لأن هذه السطابسة - في رأينا - نوع من التزييف أو الإيهام الذي يدرك المثقفي سداً حجباً فيصرف إلى الأصل، لأنه لم يعد طفلاً ينتظر من أمه أن تسرد عليه الحكايات المسلية.

والملحظ أن المجموعة تتناثر - في كثير من ملاحظتها - مع هذا الدجيم، وحتى في تلك المناطق التي يمكن أن تكون محاكاة كاملة للواقع على مستوى السطح، يلجأ الخطاب إلى عمليات تحويل وإحلال في الوظائف والشغوص لإثارة كم من التساؤلات المطارة: من أنا؟ من هو؟ أين الواقع؟ أين الحقيقة؟ أين الحق؟ وهي أسئلة بدولة لأسئلة محفوظة: من فعل؟ ماذا سيفعل؟ كيف سيجري من المآزق؟

إن ما يدوره الخطاب القصصي هنا من تساؤلات يقدم - ضمناً - رؤية الإبداع لعالمه، وهي رؤية تدرج على عشر دقائق حكاية، يمكن من متابعتها إدراك انشطار الرؤية إلى مستويين.

المستوى الأول: عالم الأسرة المحدود بكل تكوينه الداخلي الذي يقوم على التوافق أحياناً والتناظر أحياناً أخرى، فإذا كانت مجموعة الأعراف والتقاليد تسلي هذا العالم قدراً من التوافق والتناغم، فإن التكوين الداخلي للإنسان - عموماً - يخلق في وسط التوافق قدراً من التناظر المحدود أو الحاد، وقد

مارس المستوى الأول فعاليته في ست قصص هي:

أ. بنت البراري: التي تصحضر عالم الأسرة الرفيعة بكل تقاليده الاجتماعية والأخلاقية التي تنظمه في إطار التوافق - كما أوضحنا - ثم يحدث (إحلال) لعصر غريب اعتمادا على بنية شرعية، حيث يخرج أحد أبناء الأسرة الرفيعة الذي نال نصيبا من التعليم غير فيه بعضا من رواسخ عالمه الرفيع، تزوج امرأة مجهولة الأصل، لا تحمل شيئا من تقاليد هذا المجتمع، وهذا يحدث (التنافر) بين الجسد والعنصر اللذين، فيحاول لفظه، متحيا إشكالية لها عولية واضمة في خطاب أحمد الشيوخ، هي الصراع المثالي وبخاصة حول الميراث.

ب. ونظم هذه الرواية في (ملك ملكية المواطن مرتضى الماحي) حيث تبدى فيها بحدثة إشكالية (الميراث)، وقد مهد لها الحق بمصاولة خلاص الابن من سيطرة الأب وخروجه على رغباته في توجيه وجهه تعليمية خاصة، وهو ما يؤدي إلى حرمانه من الميراث، وهو حرمان استحضرت طرفا إضافيا لتوسيع دائرة الأسرة، حيث يكون (ابن العم) هو المائل على هذا الميراث إن حقا وإن باطلا.

ونقدم القصة رؤية إضافية لها خطورتها في إدراك أبعاد استراتيجية الحكم عند أحمد الشيوخ، من حيث المواجهة العادة بين طرفين متقابلين: الظالم والمظلوم، ثم إعطاء الطرف الأول فسرا وإفسار من التصادم والتضخم الورقي، وتسلب هذا القدر على الطرف الثاني يكون دهره مباشرة للعداوى - أيضا - في طلب الحق والتمسك به. وهذا الخطب الدلالي له حضوره الواضح في الخطاب.

ج. وفي (الرجل الرمادي) وتحرك الحكم أيضا في نطاق الأسرة لإنتاج مبرر في يعمل على استحضار قضية (الميراث)، فالأب في مرحلة متأخرة من العمر يقدم على الزواج، وكل ما يضيفه هذا الزواج إلى الحكاية، حرمان الابن من ميراث أبيه تحت

تهديد زوجة الأب التي أنجبت لها مشكوكا في نمبه.

وهنا تقدم القصة بعدا إضافيا يمثل في أن رؤية العالم لها بعدا الأيديولوجي في الإيمان بالتفارق الاجتماعية، وأهمية التكافؤ بين الأشخاص، وبخاصة إذا ارتبطت بعلاقة الزوجية.

د. وتضفي قصة (سيد الحمام) عنصرًا جديدًا إلى دلالة الأسرة، هي خروجها من حماية (الأب)، إذ إن موته يمثل مؤشرا على تفككها، وإن قام الخطاب بالتحلل (الذلل) كمعادل للأسرة، ويمكن عليها كل مؤثرات هذه الأسرة تآكلا أو تناقرا، تجمعا أو انفرا، حيث تصبح للذراع صاعية البطولة المطلقة في الحكاية.

وخرج الأسرة من نطاق (الأبرة) ويعرضها لتمزق حاد حتى إن بعض أبنائها يموت قتلًا دون أن تدرك عنه شيئا، وهذا يصبح للفراخ حق التطاول على محرماتها دون روع أو مقاومة.

هـ. أما (القط الرمادي) فإقنه يرمصد جانبها من مكونات الأسرة المصرية التي تسيطر عليها الخلقة - وبخاصة في الريف - حيث يتم إخضاع الأسرة مجتمعة لقط بيتزها في عنف وقسوة، وتقف الخلقة حائلا دون مقاومته أو الخلاص منه.

ورما كانت أهم إضافة لرؤية العالم في هذه القصة، هو إدراك خطورة الخسوف الداخلي الذي يفرق الخوف الخارجي، حيث يصبح موجه الحدث والشخص على صعود واحد.

و. وفي وسط هذه التراكبات الأسرية المتنافرة: تأتي (ست الدار) مجسدة لطبيعة العلاقة الأسرية وتربطها الشديدة، ثم لحكام هذا للترابط في (علاقة الزوجية) التي تستمر حاضرة بعدة حتى بعد موت الزوج.

المستوى الثاني:

يتجاوز عالم الأسرة ليطلس على الواقع الاجتماعي والفردى، وقد ارتكز على أربع قصص:

أ. البحر الرمادي، الذي يستوعب الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي، واصدا مجموعة التحولات الضخمة أو التوافقية، وهي تحولات تبلغ مرحلة اللاعقول أحيانا، أو ظهور نتائج مقدمات لا تناسبها، فابن نمسة (باتمة الدجل) يتفوق على أقرانه برغم مآلهم من طاقات وإمكانات لا يمكنها.

ورما كانت الإضافة الخطيرة هنا أن الوعي يجب أن تتحدد مهمته في تغيير الواقع، أو تعديله في أقل الاحتمالات، والحكي يمد إلى إنتاج هذا الخط من خلال مؤشرات حكائية ساخنة كتحذير أهل المدينة من القعود في مواجهة المقاهي وتأمّل الفراغ، لكن هذه المؤشرات تحركه في العمق لإنتاج الهدف الإضافي الذي أشارنا إليه.

وتغيير الواقع أو تعديله يتناهي تماما مع (الصمت) أو السلبية، إذ هما أداة لإنتاج التمادي في الظلم والسيطرة والتهور، وهو ما أوضحتها الرؤية في طاعة أهل المدينة للقرصان الرمادي.

ب. ويكاد يكون (المستجير) إضافة لعالم الأسرة، مع توسيع دائرتها لتغطي الصراع بين العائلات في الريف، وهو صراع يبرز الصراع في عالم المدينة بين (الفتوات)، وإن كنا هذا الصراع على أبعاد وتقاليد رفيعة لها أصول عربية في (إغاثة المستجير) مهما كانت الأخطار والمخاطر.

ومن الواضح أن القصة تقدم إضافة لرؤية العالم. وهي أن الضامن يمكن أن يكون له تأثير واضح في الضامن بالنسبة على تشكيل اعتمادا على ما يقدمه هذا الضامن من بعد كوني أو بعد تدميري.

ج. وتقدم قصة (تخفيف المراجع) توجهها إضافيا في التعامل مع العالم الداخلي للنفس البشرية وتحويلها إلى العالم الخارجي، وهو تحول يتمس بالمردونية والجدوى، يساعد عليها عفوية الواقع وجدبه، وبالضرورة إن مفردات هذا الواقع سوف تكون أبنا شرعيا لهذا كله من عفوية وجذب.

وتبرز القصة جانبًا من الخلل الاجتماعي الذي يسمح بتفوق (المسالك) على (الباحث

الاجتماعي) اقتصاديا، وهو ما يتوافق مع طبيعة الرؤية في المستوى الأول في بعدما الأيديولوجي، ويبدو هذا التوافق إلى إنتاج خط واضح في القصة يشير إلى أن سلبية الجماهير أوصفتها بفتح للظالم أن يمتد إلى ظلمه وسيطرته.

د. أما قصة (تمثال جديد لكاتب قديم) فإنها تخرج على الإطار الزمني السائد في المجموعة لتوجه إلى الحاضر مباشرة في مناطق البراقة، مناطق الثقافة والمعركة، ومهمة المثقف في تغيير العالم عندما يؤمن أولا بعظمة (الكلمة).

إن رؤية العالم في هذه المجموعة تتشبه إذن إلى تناسق ممتد له بعده الأيديولوجي الواضح، الذي يحرص في عالم الأسرة المحدود، ليخرج منه إلى الواقع غير المحدود، باعتبار الأول نواة للثاني، أو باعتبار الثاني ناتجا للأول.

وإذا كان المبدع قد حصر إبداعه في عالمه القريب أو المباشر، فإن منطق الاستنتاج يقول إن هذه الرؤية المعقدة في محليتها، لها اتساعها الضروري الذي يمكن أن يستوعب العالم في جملة بكل تحولاته الضمنية أو الوظيفية التي لا حظاها في عالم النص عدد أحمد الشيخ.

(٣)

تضم مجموعة أحمد الشيخ (البحر الرمادي) ستا وخمسين شخصية، بالإضافة إلى شخصيتين ضمنييتين هما: نموسة (بالغة الفجل) في قصة (البحر الرمادي) ونوام: أم زوجة الأب في (الرجل الرمادي).

لكن الشخصيات المؤثرة في بناء الحكاية وتوجيه الأحداث تبلغ أربعة وثلاثين شخصية، أما باقي الشخصيات فدورها هامشي غير مؤثر تأثيرا مباشرا، وإنما تؤدي مهمتها كدوال تشير إلى العالم الخلفي أو الجانبى للأحداث.

والنظر في هذا الكم من الشخصيات من حيث العلاقة والوظيفة، يدل على أن العلاقة السائدة هي علاقة الأسرة التي تضم ست

علاقات هي: علاقة للقرابة مطلقا ولها عشر شخصيات، علاقة الزوجية، ولها ثمانى شخصيات، علاقة الأبناء، ولها سبع شخصيات، علاقة الأمومة ولها ست شخصيات، علاقة البنوة، ولها ست شخصيات، علاقة الأخوة، ولها أربع شخصيات، بمجموع إحدى وأربعين شخصية من جملة الشخصيات، ويلاحظ أن بسن للشخصيات لتحمل طبيعتين معاً، كوظيفة للزوجية والأبناء، أو الزوجية والأمومة، مؤثر هذا كله استحواد معظم العلاقات الأسرية على ٧٣٪ من جملة العلاقات في المجموعة كلها، وهو ما يؤكد انحصار النص في المجموعة إلى المستوى الأول في رؤية العالم الخاص بالأسرة.

ويلاحظ على مجموع الشخصيات حضورها في إطار قريب من التجريد بتغيب الأسماء، بوصفها مؤثرا إعلاميا له ضغوطه القوية على المثقف، فلم تذكر إلا أسماء ثلاث عشرة شخصية هي:

- ١ - عبد القادر أبو عوف (المستجير).
- ٢ - المحروبي بن عبد القادر (المستجير)
- ٣ - سليمان المنسى (المستجير)
- ٤ - المنصور بن شلى (المستجير)
- ٥ - مرتضى السامى (ملك ملكية المروان مرتضى السامى)
- ٦ - عشوة (تخليف المواجه)
- ٧ - صب زوسر كا (تمثال جديد لكاتب قديم)
- ٨ - ست الدار (مت الدار)
- ٩ - الناعسة (مت الدار)
- ١٠ - حسين الحصان (مت الدار)
- ١١ - المرسى (مت الدار)
- ١٢ - إبراهيم (مت الدار)
- ١٣ - أبو حسين (مت الدار)

ثم تحضر شخصيتان معرفتان بالكناية نسبة إلى الأم كنوع من المؤشر الإعلامى

المهين، الصديق (ابن نموسة) وبالغة الفجل في (البحر الرمادي).

زوجة الأب (بنت نواصم) في (الرجل الرمادي).

ومن بين هذه الشخصيات الحاضرة باسمائها ثمة شخص هامشية، ربما كان حضورها أشبه (بالديكور) الذي يساعد على تشكيل الفضاء المكاني أو الزماني للحكاية مثل: المرسى - إبراهيم - أبو حسين - عشوة.

إن استحضر الشخصيات على هذا النحو المزدوج يلجج بعدين مؤثرين في البناء الحكائي، إذ إن غيبة الأسماء تعنى توجه الرؤية إلى الأحداث مباشرة، ورعاة للشخصيات قدر من التجريد الذي يحولها إلى عنصر من عناصر الحدث من ناحية، ويكسبها صلاحية القول المطلق في الزمان والمكان طالما حضرت الظروف المناسبة من ناحية أخرى.

أما حضور الشخصيات باسمائها فإنه يعنى تسليط منصف إعلامى على المثقف لشد انتباهه إلى هذه المناطق التجريبية، وخاصة أن كثيرا من الأسماء تحمل مؤثرا ضمنيها على طبيعة الشخصية، أو طبيعة الوظيفة التي تمارسها في القصة، فهناك (عبد القادر) في (المستجير) الذي تأتى التسمية مبعرة عن التكوين الداخلى والخارجى للشخصية، وتدخلها في الأحداث دخلا حاسما لإنقاذ المستجير من ناحية، وأعاد أسرة (عبد القادر) على غيرها من أبناء القرية من ناحية أخرى.

وهناك (سليمان المنسى) في (المستجير) أينما، ولاشك أن (المنسى) يوحي بسالم المنيع الذي تعيشه الشخصية انتظارا لبقطة عبد القادر المفاجئة لانتقالها من عالم الفوف والفزع الذى تعيشه حبيسة دارها.

وهناك (عشوة) الذى يوحي اسمه بتكوينه الذهني والنفسى في خروجه من إطار (الحق) إلى عالم الجنون.

وهناك (مت الدار) التي يحمل اسمها مضمراتها الوظيفي والسيادي في منطقة

الأحداث. إن متابعة مجموع الشخصيات يؤكد دخولها دائرة التحولات، وإن خرج بعضها من هذه الدائرة، على معنى أن التحول والديناميات كانا متسلطين بلبس متخلطة، وإن غلب التحول نتيجة لأن معظم الشخصيات كانت تمارس الفاعلية والانفعالية على صعيد واحد.

والتحول الذي يتسلط على الشخصيات لا يأخذ طبيعة أفقية دائما، بل إنه غالبا، يأخذ طبيعة رأسية، على معنى أنه تحول في العمق أكثر منه تحول في السطح، حقيقة بأن كثيرا من الشخصيات انتدابها تحول خارجي نتيجة للتطور الزمني، لكن قيمة هذا التحول تتحدد بتوجهه من الخارج إلى الداخل، ثم ارتداده إلى الخارج مرة أخرى في صورة رعي سمات، أو رعي فاعل في تحريك الأحداث، وتعدد العلاقات الشخصية.

في قصة (البهر الرمادي) تأخذ شخصية البراء ازدواجية الفعل والانفعال لتحقيق لنفسها تحولا دائما يؤدي بها إلى أن تصبح شخصية مركبة داخلها، تستحضر (الصديق) لتكون مرآة لهذه التحولات التي تنكها فتمسكها عليه، وتترك له مساحة مستعدة في الفاعلية والانفعالية أيضا.

أما في (المستجير) فإن (عبد القادر أبو صوف) يجد استغارة التحولية المتضادة، من حيث يكون تحوله الزمني من القوة إلى الضعف حسب منطق الواقع، لكن منطق العكس يمكن هذا التحول ليصير عبد القادر إلى (القدره) (القوة) استعادة للزمن الأول في داخل الزمن الأخير.

وقد يأخذ التحول طابعا ثقافيا واجتماعيا على صعيد واحد، ففخضية (المفتش) في (بلت البراري)، يتسلط تحولها داخل عالم الزيف من مرحلة الأمية إلى (التعليم) الذي يسمح لها بحيازة وظيفة مرموقة، لكن هذا التحول الثقافي صاحبه تحول اجتماعي، أو لنقل إنه خروج على العرف الاجتماعي في القرية، من حيث زواجه من امرأة لمحبب مجهولة الأصل، وبخضوعه المطلق لسلطانها العائلي، وانحيازها لها في مقابل أسرته الوظيفية المتمسكة بتقاليد عالمها وأعرافه.

ومن الملاحظ أن التحول قد يكون خالصا للبعد الرأسي، وهو ما تلاحظه في قصة (تخفيف المراجع) التي استلحلت شخصيتها إلى تحول تلم بين الخارج المضطرب، والداخل المستقر الذي يروج بمكبريات لها انعكاساتها على السلوك العام وللخاص للشخصيتين الرئيسيتين: البراء الذي يعيش ضغطا خارجيا من ظروفه الخاصة، وبراءة ضغط داخلي مهندس في كوابيس مغزلة، وهو ما يتوافق مع تكوين صديقه (الباحث الاجتماعي) الذي يعيش في دخله أكثر مما يعيش في خارجه. ولم تحافظ المجموعة القصصية على هذا التكوين التحولي فريدا، بل إنه يستحيل أحيانا إلى نوع من التحول الجماعي، وهذه الجماعة تدفعه إلى الخارج بصفة دائمة، ففي (صباد الحمام) تدخل مجموعة الشخصيات في تحول جماعي تمت سطوة الزمن من المسفر المبادئ اللامية، إلى الكبر بكل محتوياته من الضعف والمجز، ومواجهة تعقيدات الواقع وهوومه. ومع هذا التحول الزمني يأتي تحول جماعي آخر في غياب الألفة التي كانت تربط بين الأسرة. إلى التفرق الذي يبعد بين أعضائها ويحولهم إلى مجموعة من الدول التي تغيب مدلولاتها تنفيذيا.

ومن اللافت أن الإزواج يعمل على استدعاء شخصية مزدوجة للتكوين متنامية للتحول، وتأتي الازدواجية من البناء الخارجي الذي يتشكل في هيئة (قطر) هو (القط الرمادي) لكن تكوينه للداخلي يعلن عن طبيعة بشرية سردية قهرية، وتناميها التكويني أو التحولي يسمال في تصاعد عدوانيتها حتى تصبح ثورما من (الثابو) المصاحبة بهالة من التنبؤات المخفية.

وهذا التحول يسلم دواميا بدور من (الشذائات) الذي يحدث في تكوين بعض الشخصيات، وتوظيفها في هذا الإطار. للذي يميل - غالبا - إلى العدوانية وانتهك الواقع والأعراف، ففخضية (القرصان) في (البهر الرمادي) بكل رمزيها تصاف على فاعليتها التحميرية ورغم تدوير أولوياتها من للرمادية إلى النومية الحمراء.

وقد يوظف هذا الشذائات في إعلاء الأعراف والتقاليد فوق الواقع ذاته، ففخضية البراء في (بلت البراري) تحتفظ بدينامياتها الذي يوازي ثبات الأعراف والتقاليد والأخلاق في مجتمع القرية، ومترضى الصافي في (ملكوت المومنان مرضى الصافي) يأتي ثباتها من البحث عن الحق في مواجهة عدوانية ابن العم مفتض الميراث، وهذا الشذائات تلاحظه في شخصية الباحث عن شقيقه لأبيه في (الرجل الرمادي) الذي ضاع حقه في الميراث أيضا. أما (ست الدار) فإن التحول الزمني الذي أثر خارجيا، لم يستطع أن يخال من التكوين الداخلي الملازم للتقاليد في الحفاظ على العهد، وهي ملازمة ومحافظة تتنوع للشخصية أن تتعامل مع المولى على مستوى تعاملها مع الأخوة.

(٤)

وبعيدا عن الشذائات والتحولات، فإن المجموعة لها غاية واضحة بشغف يميزها تزدى وظيفة محددة، وهذا التحديد قد يحافظ على أبعادها الواقعية، وقد يصمد بها إلى مستوى الزمن (قائما) وكذا يكون مضمورها عنصرا رئيسيا يشر فاعليته في الحكمي أو في الحوار محافظا على مرجعية الدلالة التي تربط بها، على معنى أن لها وظيفة قائمة على التضحية في سبيل الحفاظ على التكوين الأسري بكل محتوياته العرفية والأخلاقية، نلاحظ هذا في (بلت البراري) التي كانت فيها الأم أداة المواجهة مع زوجة الابن الشذائية التي حاولت العبث بحجرة الأسرة رمز المجتمع الريفي المعافى، كما تلاحظه في (صباد الحمام) حيث امتدت وظيفة الأم بامتداد العمر دون أن يكون لحضور الأب أو غيابها أثر في توقف الوظيفة أو استمرارها، وإن كان غيابها عصارا لزيادة فاعلية الوظيفة، ففي (القط الرمادي) تكون الأم مزرعة الوظيفة، لأنها تتحمل مهمة الأمومة والأبوة، ومن هذا حاولت أن تسمى أسرتها من الخرافات الغيبية التي تحيط بالقط الذي يهدد الأسرة بشكل دائم، وإن أخذت الحماية طلبا لبها في عدم التضرع للقط خوفا مما يحيط به من أسرار غامضة

يتوارثها أبناء الريف، بل وبعض أهل المدينة أيضا.

وتؤدى الأم كل مهام الوظيفة بالإضافة إلى تهوية البيئة للصالحات لتربية الأبناء فى (ست الدار) التى تزود وظيفة الأمومة مع وظيفة الزوجة فى صورتها المثلى.

وعلى طول الأحداث كانت الأم مصدر التضحية دون أن تسعى إلى مطلب خاص صام، ولم تخرج على هذا الإطار إلا فى (تخفيف المراجع) الذى أنشأها فيها نوع من الحرص على استبقاء الابن، وإدعاء المرض فى سبيل السيطرة على هذا الابن، وهو لدعاء مشترك فيه لم تحسه المكايه، وتركته معلقا داخل دائرة الاحتمالات.

المحضور الوطني الثانى يحمله (الأب) الذى حافظ على حضوره على إطار زمنى بعينه، هو زمن الكبر والهرم، مع الحفاظ على مواصفات (مراحل الأبوة) بكل محتوياتها من الهيبة والسيطرة والتحكم، وحتى إذا وصل الأب إلى لحظة المسجذ والضعف التام، تتجلى له الأحداث والتأثير الطارئ أن يستعيد قدرا من سلوته القديمة، أو بعضها منها على الأقل، فعند التقدير أبو عوف يتخطى على ضيعه وكف بصره ليستجيب لصرخة ملهوف مهدد فى حياته لأنه استجار به موقفا فيه ماضيه العظيم، وهذا النمط التكويني نلاحظه - أيضا - فى (بنت البرارى) حيث يخرج الأب من إطار ضيعه ووجهه ليتدخل فى الأحداث بمسهم وقوة، مطالبا ابنه بطلاق زوجته للعرب مهما كانت المواقف المتعطرة من أفسارها وتهديتها.

وتصل سطوة الأب وقصره إلى ذروتها فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) والرجل الرمادى) حيث يتربع على هذه القوة وهذا التسلط حرمان الابن من الميراث إما بطريق مباشر أو غير مباشر.

وقد تستمر الطبيعة التكوينية للأب مع غياب عنصر التسلط والتهر كما فى (صياد الحمام)، و(ست الدار)، وقد استحضرت قصة (القط الرمادى) (العم) بديلا عن الأب فى

محاربة حماية الأسرة من العدوان للحلالم عليها من القتل.

الشخصية الثالثة التى لها حضورها الغالب فى خطاب أحمد الشيوخ، شخصية (الزوجة) وإن غلب عليها وظيفة لتفاعلية الجرحية على طلب الحق، نلاحظ هذا فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) والرجل الرمادى)، لكن هذه الوظيفة تأخذ طابعا تدميريا فى (بنت البرارى) حيث تكون زوجة المفضل أدلة تدمير لأخلاقيات الواقع الأسرى فى الريف، وقد ساعدت الأحداث وتكاسيها على تأكيد هذه الوظيفة، لأن (زوجة الرارى) وهو الأخ الأكبر حارلت دفنول هذا الإطار العسايت الذى لا يناسب إمكاناته الجسدية والخلقية، فإذا كانت وظيفة زوجة المفضل قائمة على التفاعلية، فإن وظيفة زوجة الأخ الأكبر تقوم على الانفعال وعده.

ونلاحظ أن شخصية (الزوجة) تتناحل فى بعض مناطق الخطاب مع وظيفة (الأم) كما هو واضح فى (ست الدار) وإن غلبت الأحداث ووظيفة الزوجة على الأمومة. واللائق أن الخطاب القصصى يضم شخصية غير بشرية لها حضورها المزجج من حيث التفاعلية والانفعالية معا، هى شخصية (الدار) التى تكاد تؤدى وظيفة البطولة المطلقة فى (صياد الحمام)، وتؤدى دورا قريبا من هذا المستوى فى (ست الدار) و(بنت البرارى) مع الحرص على إصطاتها مواصفات تكوينية تؤهلها لأداء وظيفتها الحديثة، من حيث الانصاف والصفامة والأصالة، ويتمكن أفعمة هذه الشخصية الاعتبارية صياغا فى تردد دلها فى الخطاب كله ثمالى وتسعين مرة تلحن عن انتشارها الصياغى الذى يوزى انتشارها التأتيرى سليا وإيجابا.

إن تجاوز المستوى السطوى فى رصد الشخص ووظائفها يصلنا بمستواها الرمضى الذى يسمح لإسقاطات الواقع العربى والعصرى كما فى قصة (المسجذ) حيث يكون ماضى عبد القادر أبو عوف عتصرا فاصلا فى لحظة الماضى المستور، إذ إن الحرص على عدم تلوين هذا الماضى التنظيم

كان مبررا لتقلب عبد القادر على كل ضيعه وعجزه وإقحام الخوف لإنقاذ من يستجير به حتى ولو كان غريبا عنه.

وقد تكون وظيفة الأب - فى مجملها - إسقاطا للسلطة، وبخاصة فى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) والرجل الرمادى)، وإسقاط السلطة يكاد يصل إلى حد المباشرة فى (القط الرمادى) الذى تؤدى وظيفة القط فى الأحداث، حيث تتصاعد عدوانيته بقدر سلبية أهل الدار واستسلامهم الشغوى له نتيجة لما أحاطه من حالة كاذبة عن قدراته التدميرية الخفية، وهى المهمة لنسها التى جسدها (المجنون) فى (تخفيف المراجع).

ويتجلى (الدار) كإسقاط للواقع العربى والمصرى على صعيد واحد، حيث يكون تماسكا وحفاظا على تكوينها الشترات موازيا لتماكة الأسرة، ثم يكون تفكك الأسرة موازيا لتفكك الدار وتزقيها، وهو ما يتجلى بوضوح فى (صياد الحمام).

أما قصة (تعال جديد لكاتب قديم) فهى فى مجملها إسقاط للواقع المحصورى فى جانبى الأدبى والثقافى الذى يعكس على الواقع كله ليعان عن زيف الكلمة، وخضاع الإبداع، ويصل الإسقاط فيها إلى الاقتراب من المباشرة أيضا عندما يعلن الخطاب القصصى عن طبيعة الشخصية المتعددة لتحمل مهمة تفاتس هذا الواقع الحاضر، وأن يبينها بين طارد الهكسرون تداخل اسميا محرفا بعض التحريف (أحمس - أحمد)، على معنى أن للثات تصاكم نفسها داخل خطابها فى قسوة ظاهرة.

(٥)

إن إلتحاج النص ويحمده - فى هذه المجموعة - على السرد كإداة رئيسية حيث يصور ضمير الغياب سيادة مطلقة، والتعامل مع السرد يقتضى حضور (الرارى) الذى أخذ حضوره مستويين، الشغوى الأول يكون فيه الرارى أحد الشخصيات الممارسة للعلل، معنى أن الحكى يكون من داخل النص، وهذا ما تحقق فى قصص: (البحر الرمادى - بنت

البرازى - صياد الجمام - تخفيف المراجع -
تمثال جديد لكاتب قديم - القلق الرمادى .

أما المستوى الثانى فإن الراوى يكن
خارج النص، ويمارس الإنتاج الحكائى دون
أن يشارك فيه، وهذا ما نلاحظه فى:
(المستجبر - ملك ملكية المواطن مرتضى
المالحى - الرجل الرمادى - ست الدار) .

والواقع أن كل مستوى له وتلخيصه
المحدد فى إنتاج النص، من حيث يكن
الحكى من الداخل أداة للمشاركة فى إنتاج
الحدث وتوجيهه، كما يكن أداة لكشف
طبيعة الشخص، وتعدد مستلهم من خلال
الاحتكاك المباشر، على معنى أن هذا
المستوى يضع الراوى فى إطار الفاعلية
والإنعالية على سعيد واحد .

أما الحكى من الخارج فإنه يتبع للراوى
رؤية كلية تستطيع إدراك المفارقة فى
جانبها فى آن، وهو ما لا يستطيعه الراوى
الداخلى الذى لا يمكن أن يشاهد إلا وجهها
واحدا منها، ومن هنا يكن أن نلاحظ فى
الراوى الخارجى قدرا من الحيادية التى تفرق
إصدار الأحكام ومحاسبة الشخص، فإذا
تحقق شيء من ذلك - فإنه يتم فى إطار هذه
الحيادية، أما الراوى الداخلى فإن ممارسته
الفاعلية لا تنفك هذه الحيادية إلا نادرا .

وإذا ما خالف الراوى شيئا مما نلاحظه،
فإنه يتخلى عن مهمته الحكائية مؤقتا ليرجع
للنص أن ينتج ما لا يستطيع هو إنتاجه، ففى
(ملك ملكية المواطن مرتضى المالحى) يتم
الحكى من الخارج الذى يقتضى حيادية
الحاكى - كما أوصفا - لكن السردية تدل
إلى إصدار حكمى وقتى على شخصية
مرتضى المالحى، وهذا يستبعد الراوى عن
مهمته ليركز للشخصية ذاتها أن تحاكم نفسها
وتصنر ما تشاء من أحكام بالإدانة، وهى
أحكام سوف تكون مبررا لتعديل مسلك
الشخصية من الاستسلام للمقاومة والتمسك
بالحق، يقول الراوى:

«أطلق المواطن مرتضى المالحى، شعر
أنه مستسلم رخص، أو معرق صامت
يستجدى الآخرون باسمه حصة تفضي،

تضاميل وانكش، وتصيب العرق من كل
ممام جسمه، فأرتش، قام على غير توقع
مدهم ومشى صامتا متفانسا عن كل
التغيرات التى سمعها، ولم يتفعل بتقصيرها أو
الرد عليها...»

أما فى قصة (بكت البرازى) الذى يأتى
الحكى فيها من الداخل، فإن الراوى يسمح
لنفسه محاسبة الشخص ورفض مسلكه أو
قبولها، فهذا الراوى يرفض مسلك أخيه
الفتش من خضوعه لزوجته للعوب، ويقول:
«كفرته لتفديده وإمتهاله لأمرها، وتصل
محاسبة الشخص إلى درجة بالغة من:
القسوة فى (تمثال جديد لكاتب قديم):
«مخمن عاما يا سادة، وأنا الرابع من أزمة
الجرأة، أصدر فيكم وألبهم إلى ضرورة
عمل تمثال جديد من طين الصلصال لكاتب
مفسرة، ذاب فى حروف لغة عصية
مراوغة، وجبن منذ البداية عن اقتحام
الحياة، مخضوض الملامح دوما، يعانى فقر
الدم، يدعى اسمه أحموزى ويكتب، ويشمخ
بأنفه موهوما أن لأمثاله فى هذا الزمان
قيمة .

ومن الملاحظ أن الحكى الخارجى قد لجأ
إلى حيلة إنتاجية للدخول إلى الحكاية، وذلك
عندما كان لجأ إلى فتح ذاكرة الشخص
ويتركها تفرز أصاقيها النفسية، ففى (الرجل
الرمادى) يعود الغائب إلى موطنه الأول
لبحث عن أخيه من أبه، وهذا لجأ الراوى
إلى فتح ذاكرة هذا المالك للكشف عن المفارقة
الداخلية التى تشكلت عند مراجعته للواقع
القديم الذى تركه منذ سنتين فقط، ويرغم
ذلك وجده قد تغير داخليا وخارجيا تغيرا حادا
خلق عنده هذه المفارقة المولدة .

وسواء جاء السرد من الخارج أو من
الداخل، فإن هناك ظواهر عامة تتجلى له قدرا
واسعا من الأدبية من ناحية، كما تعطيه
طابعه الحكائى من ناحية أخرى، حيث يعتمد
على طبيعة صياغية تتواتر فيها التركيب
وتكمو نموا يتبع لكل تركيب أن يهتضن
سابقه، ويهيئ السياق لدايه، مما يجعل
المتلقى فى عملية ملاحظة دائمة لا تعرف
الوقوف أو الانقطاع .

ولا يتناقى هذا التناقى مع ميل السرد
إلى العناية بالوصف والتفصيلات لأن هذا
وذلك موقوف لإنتاج درامية حكائية من
الطراز الأول، ففى (المستجبر) يحاول السرد
تقديم الشخصية الأولى فى إطار معدل بعيد
عن طبيعتها المحسوسة الملية بالوصف
والعجز، ولا يكون هناك وسيلة تعبيرية إلا
هذا الوصف والتفصيل، يقول الراوى عن
(عبد القادر أبو عوف): «أزاحم عن طريقه،
وعسل طوق جلبابه بأطراف أنامل يده
اليسرى، مسح على صدره فى تأق، ثم لم
طرف عيائه ورماء على كتفه اليمنى ملتقا
بها، خطا يصنع خطوات متخالفة يسبقه
شمريه القديم الممدود فى خط عمودى مع
الأرض» .

وعندما يعجز السرد عن إنتاج الموقف
القصصى، فإنه يتوقف فوراً ليرجع للشخص
أن تحضر بملفوظها، لأن هذا الحضور أكثر
تعبيرا وأشد إيهام، ففى (المستجبر) أيضا،
يتوقف السرد ليحضر صوت (سليمان
المسنى) مستجبرا بعد القادر أبو عوف:

«أنا فى عرض خالى عبد القادر عوف،
أنا فى عرضك يا خال عبد القادر

وهذا الحضور بالملفوظ قد أتاح للصياغة
أن تشكل فى بيئة سياقية بالغة التأثير،
فعندما كان (المستجبر) يطلق استغاثته فى
غياب عبد القادر، تبرزت الصياغة
لمنتويين على مسعود واحد، مستوى نداء
الغائب، ومستوى الترافة المباشرة (خالى)،
وعندما تحولت الاستغاثات إلى حضور عبد
القادر، عدلت مسلكها التعبيرية للخطاب
(عرضك) لتكون أكثر موافقة للسياق، ثم
تحرير الدال (خال) من التضمير ليجمع الدال
بين الترافة الفعلية، والترافة التقديرية اللذين
يستدعيان اللذة والإنقاذ .

ويتابع السرد فى مجموعة أحمد الشويخ
توظيف إمكانات إضافية تساعد على إنتاج
النصية فى إطار قريب من العرض المتصور
أو قريب مما نسميه (السيناريى)، وذلك
بالاستغناء عن أدوات الربط فى كثير من
المناطق الصياغية، وبخاصة حروف

العطف، فهذه الاستخفاف يحول السرد إلى مجموعة لقطات متجاورة يربط بينها السياق الخارجى للحكاية، ففى (ملف ملكية المواطن مرتضى الماحى) يرصد السرد رد فعله عندما أخبره المعامى بالنهاة قضيتة إلى القفل: «مآ يده وأخذ الملف... لم يقتحه، وضعه أمامه... لم يكن لديه فى هذه اللحظات أى شىء» وقال.

وتكاد السردية - برغم كل ذلك - تكون لها غرايتها الواضحة مع الدلالية، والاقتراب من اللغة اليومية، لكن هذه الغراية لم تكن خالصة للسردية، بل إنها تلغ قمتها عندما يتحول السرد إلى (الحوار الكائى)، وهو نمط إندجى يشيع فى خطاب أحمد الشيوخ، ففى (بنت البرارى) يأتى الحكى على لسان الأم فى رصد علاقة زوجة أبناها المتلفى بزوجة أخيه الأكبر:

«المعلونة فسدت أخلاقها، أتأريهم كل نيلة وأقطين ويخونودوا مع بعض وأنا أقول لروى أبى جمع الشامى على السرى».

كما نلاحظ أن السردية لها غرايتها مع ما نسميه (بالحوار المتنازع) التى تدخج مرجعيتها استحضار المعالم الأثير لدى الإبداع، عالم الريف، وقد أشربنا سابقاً إلى الدال الرئيسى فى هذا الإطار وهو دال (الدار) الذى يتجاوز منه دال (الطليقة) بكل بعده الاجتماعى، ثم أسماء (الشهور القطبية) التى تجسد وعى الريف بالزمان فى حركته الزراعية خصوصاً، والمحايطة على وجه العموم.

(٦)

إن ما عرنا عن بعض ظواهر السرد فى خطاب أحمد الشيوخ القصصى، ويؤكد الطابع الحكائى للمسيطر على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، لكن لملامح أن هذا السرد كان يقترب أحياناً من منطقة الشعرية، وهو اقترب أحياناً لملامح الخطاب القصصى فى مرحلته الحديثة، بنسب الدرجة التى اقتربت فيها الشعرية من السردية، وهذا الاقترب المزجج يخل كثيراً بالظوارق بين الأجناس الإبداعية، وهى خصوصية حديثة

لها حضور طامغ فى الخطاب الأدبى على وجه العموم.

وربما كانت أولى مؤشرات الشعرية فى خطاب أحمد الشيوخ هو ميل السرد إلى التعامل مع الفراغات الدلالية التى تعوز المتلقى إلى نوع من المجاهدة لجبر هذا الفراغ حتى يتمكن من الإمساك بالناجى للفتاب، من ذلك طرح قصة (الرجل للرمادى) لجانب من صدمة المواجهة بين هذا الرجل العائد والمدينة التى هجرها منذ عامين: «كان يكاد خيبة الرجاء إلى مدينة سعى إليها ليصلها، فأنكرته ولوت بزها، وتكرت برماد عاصفة طارئة جلغت فى شرايين ناسها الدم، وشاخت ملاحمهم قبل الأوان».

وتصل شعرية الصياغة - على هذا النحو - إلى ذروتها فى (شئال جديد لكاتب قديم)، ذلك أن القصة بداية تقوم على إسقاط حضورى يتخلل فيه زمان متباعدان، ومع هذا للتدخل الحقدورى يحل (الكاتب) المصرى القديم فى (الكاتب) المصرى الجديد ليكون ذلك أداة غنية لطرح الواقع المعاصر بكل عفونته وجماعته، يقول الخطاب: «وإن كنت أراه الآن أسامى فى رقاد التلق الذى يشبه الصحو، وصمحه الذى يتعادل مع الرقاد، عودنى أن أتبادل مع الأزمنة مشجرا، تصجر معنى وأضجر منها، أشعر بمدوات وصداقات تتدخل، وأطالع وجوه الناس بغربة، غصبان أفرحان أو مدهشاه، أرقب يعيون الراقد مسلح للنهر الساكن فى زمن لم أخفه وإن عايشه».

إن التنامى التركيبى فى مثل هذه الدفعة لا يقوم على الاحتضان بقدر ما يقوم على التجانى الذى يسمح بوجود الفراغ الدلالى الذى أشربنا إليه، وإن جاء الفراغ محمداً أحياناً عندما تحمل الصياغة إلى الربط بين التركيب بعلاقة للمشابهة (رقاده التلق الذى يشبه الصحو) وإن كانت المشابهة ذاتها قائمة على الصندبة التى تؤكد وجود الفراغ، ثم يتم الفراغ عندما تتناثر الدوال تتفاقر حاداً (عودنى أن أتبادل مع الأزمنة مشجرا) فهذا (التبادل) لا يمكن أن يكون له حقيقة

تفنيذية، مما يوسع من دائرة الفراغ الذى لا يمكن جبره إلا عن طريق المجاز.

وتوغل الصياغة فى شعريتها عندما تستدعى بعض الظواهر التعبيرية للتعمية فى مثل تعدد مراجع الضمير، ففى (البحر للرمادى) يعرض الراوى لسندية الغلاب فى البحر الرمادى فيقول: «أغلط موليا أمواج البحر ظهري وقد عقدت العزم على خصامه، فالضمير فى (خصامه) يحتفل العودة إلى الصديق الغلاب، كما يحتفل العودة إلى البحر».

ومن هذه الظواهر التعبيرية أن يتأخر مرجع الضمير بمسافة طويلة توقع المتلقى فى متاعمة التخفين حتى يصدم بالمرجع، ففى (ملف ملكية للمواطن مرتضى الماحى) يبدأ الحكى بضمير الغياب الذى لا يحضر له مرجع إلا بعد تعدد الحكى وإنتاج الواقع الذى يستهدفه فى مسأسة المواطن الذى ضاع حقه فى الميراث لعدم استسلامه لسلطة الأب وتوجيهاته. ويصل التعامل مع الضمائر إلى ذروتها فى (الشوش) على المتلقى فى (تخفيف المراجع) حيث تغيب معظم مراجعه ضاماً: رأيت فى المنام ليجرى ويهيم سكين الذبح وقطرات من دمي لتساقط على قبضته وتامع فوق نصله الصدى وأخلق يحيطونه من كل جانب للفرجة».

وإذا كنا قد أشرنا سابقاً إلى أن الخطاب كان يوظف الحوار داخل السرد بهدف إتاحة مساحة لتصور الشخصيات بملفوظها، فإن هذا الحوار كان يتحول أحياناً - من الخارج إلى الداخل لاستيطان هذه الشخصيات، والكشف عن أبعادها النفسية والفنية، لكن الإبداع كان - بالإضافة إلى ذلك - يوظف الحوار الداخلى للتشاميل مباشرة مع المتلقى واستحضار إلى رحاب الصياغة، ففى (بنت البرارى) يقول الراوى مستحضراً المتلقى فى بداية القصة: «يبنى وبينكم الموضوع ليس مسجود أرض ودار واسم سائلة يوشك أن يمرغه فى الطين، كل هذا وأرد وممسرب حسابه، لكنه ليس أساس الإشكال ببنى وبنيه، أقولها لكم بصراحة ويخون لف أو دوران» من يوم دخوله الدار انقلبت الموازين فيها».

إن هذا البناء الحوارى لا يستدعى التلقى فحسب، بل يجعله شريكا فى الخطاب كمنصر مفتعل يحاول الحوار أن يجعله عنصرا قاعلا.

وتصل الحوارية إلى قدر كبير من خصوصيتها عند أحمد الشويخ، عندما يكون الحوار من طرف واحد، لأن الطرف الآخر حاضرا ضمنا بملفوظه المحلق فى اللحناء اللصى.

يقول الخطاب فى (الرجل الرمادى) على لسان الرشاة الذين يحاولون الإقناع بين الابن وأبيه عندما عزم على الزواج من فتاة صغيرة لا تكافئه اجتماعيا وسنيا:

- البنت صغيرة كما تعرف وبسرتها على كل لسان.

- أبوك رغم هجر السن بصحته وقادر على الخلة.

- لو أنجب منها فسوف المولود معلقا فى رقبته ليوم الدين.

- نفرض أنه سوف يعجز عن الإنجاب.

- لا تستبعد من بنت نواعم أى شيء وللشرع هو الشرع.
- منكرك لا يفيد.

من الواضح تعدد المصاروين، لكن الطرف الآخر حاضرا ضمنا بغاياته التقديرية دون ملفوظه الكلامى الذى يدخل دائرة الاحتمالات بالرفض لحيانا، والتقبول الحذر لحيانا أخرى.

(٧)

إن ما قلناه عن قبول هذه المجموعة القصصية لتعدد القراءة قد تكشف بالتعامل معها على مستوى رؤية العالم ومستوياته المتقاربين، كما تكشف برصد مجموعة الشخصون التى ضمها الخطاب القصصى، وتعدد تحويلاتها الداخلية والخارجية، أو تحديد ثباتها النسبى أو الوقت، ومدى أداء وظائفها الإنتاجية سرىا وحوارا، أو تجاوزها هذه الوظيفة لتستحيل إلى رموز وإسقاطات

الواقع القصصى وبخاصة فى جانبها التدميرى.

وما كان لكل ذلك أن يكون إلا بالتوجه إلى البنية البهرية ورصد ظواهرها المألوفة أو المغارقة، ثم رصد مآثره من مساحة لظواهر إضافية كالدور الخارجى والدخلى، ثم التوجه إلى ما تفرزه البنية من طائفة شعرية كفيفة أو بسيطة تعلن انفتاح الخطاب على غيره من البخطابات المجاورة كالمسرح والمسرح، وهو ما يعنى أن خطاب أحمد الشويخ خطابا مركزيا فى باطنه وإن تهادى بسيطا فى سطحه، وهذا التركيب يزداد عمقا فى مناطق يعينها تدخل فيها الطاقة الحكائية لأكثر من قصة، كما فى (البحر الرمادى)، و(تخفيف المواجه)، إذ يحول السرد إلى نوع من التراكم لمستويات متعددة من الحكى الذى يتواعد ويتقارب دافعا المتلقى إلى منطقة العتمة الدلالية التى تؤثرها الشعرية، ووظفها الخطاب فى إنتاج بديته القصصية متعاليا على تذليل الحكى المحفوظ وأصوله الراسخة. ■

قا

الإشارات والتنبيهات

٢٤٨ مصر «ملحمة الأمالي» تجليات الفئانية وإيروسية الحكى، شريف رزاق،
قراءة في «حكايات عرمان الكبير»، حشمت يوسف، «البلدة الأخرى» من عزلة
الشرد إلى عزلة الجماعة، حسام الدين محمد، غياب الحضور / حضور الغياب،
قراءة في مجموعة «أحوال»، أمل محمد جمال، الإنصات الداخلى - محاولة للإمساك
بالزمن، يوسف وهيب، حمامات الإنشاد - حمامات الكأبة، أسامة خليل،
سيرة المبنية للمجهول فى المضارع البسيط، صبحى حديدى،
فراس كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم، الهام غالى، أشباح القومية
الشيطنية العائدة، ترجمة وإعداد، بثينة رشدى،
الأكلين بين الفزالي وخالد محمد خالد، أحمد صبحى منصور، فؤاد دوارنة وشرف النقد،
ع. ا. كينونة المرأة عند أليفة رفعت، سلوى بحر، الجريئة الضامنة، طاعدة الدرج، السماح
عبدالله، جلال السيد، درس فى المثابرة، ن.و. رحيل هادئ لناقد ليس كذلك، ش. ن.

المصر

« ملحمة الإمامي » تجليات الفئائية وإبروسية الحكى

ق لهذه الرواية ما يميزها على عدة مستويات، فهي مسروبة - فيما يشارك تسعة صنف على لسان بطلها: «حسن أبو حبيب»، بلفة عربية مصرية، ذات تلميح جنوبية طازجة ولغوية، كما أن مساحة الصدق في النص تصل إلى مدارات الجرجاء: اللغوية، والجنسية، والسياسية، كما أن هذه الرواية تتقم عوالم على حواف البداءة، أشبه بفضاءات الأسطورة، لتتحرك في عدة فضاءات وعدة مستويات مغايرة وخصبة، كما أن معمار هذه الرواية فريد ويتمتع بدرجة عالية من المفوضية الهندسية؛ فبينما تشي الرواية بأنها خنائية من الطراز الأول، إلا أن صوته الراوى الأحادي يشكل بناءً فريداً، يستكمل ملامحه بأركان الرواية الأربعة، كبناء كامل وفريد يأخذ من العمارة القرعونية أشكال التاوريت برسمه وموزة الساحرة، كما يلمد من العمارة الإسلامية، ومن زخارفها، ومن أوزان الكوشنية، ويتكون الجزء الأول وأولنا ولداً من اثنين وعشرين فصلاً، والجزء الثاني: وثلاثيناً

الكومي، من أربعة وثلاثين فصلاً، فيكون مجموع الجزعين ستة وخمسين فصلاً، وهذا العدد هو عدد أوزان الكوشنية بشكلها القديم الأصلي، ويتكون الجزء الثالث: (وثلاثنا الورق) من اثنين وعشرين فصلاً بالإضافة إلى فصلين داخل المتن الروائي هما: أوزان السر الأعظم، أوزان السر الأصغر، ومن المعلوم أن عدد أوزان كتاب (التاوريت) القرعوني اثنان وعشرون ورقة، فيكون بناء الجزء الثالث: (وثلاثنا الورق) تشكيلاً معمارياً للتاوريت القرعوني، ويكون الجزء الأول والجزء الثاني من الرواية تشكيلاً معمارياً للكوشنية العربية القديمة، وفي الجزء الأول ثم الجزء الثاني، يتأمل حسن للمصنوع على (الورق)، وهكذا يصبح عدد أوزان الكوشنية مجموعاً إلى أوزان التاوريت: $24 + 78 = 102$ ورقة، هذا العدد الناتج: (78) هو عدد فصول الرواية، أو بالأحرى هو عدد طبقات هذه العمارة، فيكون البناء الروائي قائماً على نظام هرمي مصري خالص وبكفة مصرية عربية خالصة...

لقد استطاع «حسن أبو حبيب» الصعود من القاع إلى القمة، ليصبح النموذج



خيزرى شلى

للعهد الانفتاحى الساداتى، ذلك العهد الذى صارت فيه شريحة «حسن أبو حبيب»، هي النخبة المتحصنة في مجريات مصر، قدسيت القيمة، ونُصت الدماء الكادحة، وتسلل الطعام المسموم والبنان الأطفال الفاسدة إلى الأفواه، وساء الذوق العام، وسادت أخلاقيات القاع المتردية، شاعت أدبيات السوق، وتكتمت في كل شيء، حتى في مسارات الفن، فإزدهر المسرح التجارى الهابط: مسارح الكباريهات، وصارت الماهرات والمهرجون والرائصات نجوم ونجمات فن هذا العهد، عهد عادل إمام وسمر خاتم وهيامت ونادية الجندي ومحمد نجم وحسن الإمام ولطفى عبده، وتحكم تجسار الفردة في الإنتاج السبيلمانى، ويصل تيار المندرات إلى البرلمان للدفاع عن الشعب... فكيف استطاع «حسن أبو حبيب»، أن يصل إلى مده وأن يحرك الريح...؟

في بداية الجزء الأول: (أولنا ولد)، نطالع: «هذه أسألى الحاج (حسن أبو حبيب) ولد خالى، (عبدالباسط هواد) الشهير فى كل ضب، أملاً على فى بيع لىال ونحن جالس على مصطبة من الحشبات الثمينة المبظنة بالفرو، ومن خلفنا المساند القطنية الملونة، فى شرفة شكتته المتكامة فى الدور السابع فوق عمارته المهيبة الواقعة على العريش الحديثة فوق أعلى قمة من جبل القطم الأغر، حيث يتربع (حسن أبو حبيب) ولد خالى فى غاية الأضلطان بعد أن لم يعد مطلوباً منه أى شيء على الإطلاق وبعد أن تتلفل فى كل شيء فى البلاد وبات حاكماً بأمره يخطب الجميع وده ويتكلمونه ويمسحون له الجوخ فى كل مكان، وبعد أن زهد فى كل شيء منذ أن توفرت له كافة السلطات، ولم يعد يطلب من الله غير السن^(١)، وهو ما نذكرنا باقتناحية ملحمة معاصرة مهمة هي: (أولاد

الإشارات والتنبهات

حارثنا) للجنوب محفوظ، بعدها، تبدأ مسيرة السيرة: سيرة حسن الطالع من قاع اللعاب؛ حيث دفعته أمه، سبيكاً، بعد وفاة أبيه، للخروج من قريته إلى الحقل المجاورة، ليمسق القمح كي تأكل أسرته، بعدها يعمل حسن (بدوي) لحراسة وخدمة ثرى مسيحي بالصعيد، ثم يقادر عالمه الناضج بالهداية والتشفيط والشطف إلى متاهة القاهرة؛ فيعمل في تسخير حجارة جبل المقطم، ثم مع تجمار السمك، ثم يشق طريقه للتجارة وحده، ويفتح (خرزة شاون) صغيرة، سرعان ما تخلق بسبب القمار، ثم يعود إلى الصعيد ليتاجر في اللعب، ثم يقضم إلى مغازير الجبل في الصعيد، ثم يرجع إلى القاهرة ويعمل في مسكن الهايكسب، بالغ شاي لدى الملم فروعو السقال، وهناك يستغل علاقته بالجنود، وهدم تفتنشه في سرقة السلاح والخزيرة والتجارة بها مع المطاريذ من طريق وسط بالقاهرة، ويقيض عليه، وفي السجون يكتشف عالم السجون الرحيب المجهوب ويتعلم فيه الكثير، ولعل من حسنات السجون أنه تعلم القراءة من وكيل نياية مسجونين، ويرجع -حسن- إلى الصعيد بعد قضاء مدة السجون. تتزوج أخته سعدية من -خرابة-، إمبراطور الجبل وزعيم المطاريذ والمهيم على كل شيء في الجبل ويحول الجبل بداية من السيطرة على المناياات، حتى التحكم في اختيار مرشح الدائرة، وحينما يدام الحكماء وقواته -خرابة-، «وليتك تفتك سعدية، وتطلق النار على الحكماء، في جراءة نادرة ثم تحتل مكان -خرابة- في زعامة الجبل والمطاريذ، وتصبح امرأة أسطورة ملكة حاكمية مسخرة للإنس والجن، وينتقل -حسن- من جديد من عوالم الصعيد الدموية إلى دهاليز مصر الفتوة، حيث إجرام مغاير؛ فيعمل بطنجها ولصاً يدخل تحت مظلة الحاج أحمد نورالدين، التاجر السني، تاجر الفردة والعملة والآثار ومواد الغذاء ومسيور أعضاء

مجلس قيادة ثورة بوابو، ويصبح -حسن- من حاشية الحاج السني، يرى كبار رجال الثورة في بيت الحاج السني، يسرق مع رفائقه والحاج يسوق للكبار الآثار الوافدة من قلب الصعيد، وحينما يرى كبار رجال الثورة يتاجرون في الآثار المرسوقة يأتون أن المسجون ليس عقوبة اللص الكبير: أن المسجون ليس عقوبة اللص الكبير في بلادنا بابوي، إنه عقوبة اللص الصغير لحسب - كلما تقيمت مسرقاته عظمت عقوبته لهذا أهدك يا بوي إلتي إن أكون هذا اللص أبداً؛ إنما سأكون ذلك الكبير الذي يعمل بنفوذته فلما تطاوله هامة القناون، ولا تعرف طريقة صربات الصمكت (7)، ويعمل بالسرقه، ثم يتجارع المخابرات، يسكن شقة فاخرة على النيل، يتوغل في أعلى المقامات في أطراف العوالم المصرية شمالاً وجنوباً، ومن خلال جولاته بتكتشف واقع تحت أنشبه بالواقع السري غير الرسمي، واقع بين الهداية والحضارة، واقع فالح بالترغيب والدم والعمرسات، تتولد الأحداث المعجبية المعاشة من الأحداث العادية جداً، إنها رحلات متوالية في قاع المجتمع يفرضها -أبوغضب-، ويتوغل في المناطق السرية بين من يرددون الأمور في الخفاء أمثال الحاج السني والشيخه -سعادة-، العرافة الأسبوطية، التي هي أيضاً شفيقة زعيمة الجبل -سعدية-، في صيرة جديدة تفلد إلى كبار رجال الدولة ويطلب تأويلها المشاركة والمغايرة، هؤلاء الذين يدورون الأمور في الخفاء هم كما يقول -يسبوسة-، -الحسن-: «هم الصلوة من يكونون الأمر والشيء في البلاد، ليسوا أصحاب مقاصب ولا يحزنون! الصلح لا تعرف صورهم ولا أسمائهم! كما أنهم لا يدخلون معارك الانتخابية ولا دوائر! يتكونون غيرهم يقوم نياية عنهم بتدبير السائد ومن الدسائس وليس الفواريق اللهائية وهم - هؤلاء - جاسوسون يحششون، يسكرون، يرضعون في أئداء

الراقصات في أحلك الليالي في أشد الأزمات التي تمر بها البلاد» (8)، ويرغم بلوغ حسن مرتبة لمصون الصف الثاني مع رفائقه: -يسبوسة-، -بريش-، -خزلي-، أسفل طبقة الحاج السني ورفائقه الكبار في أواخر الستينيات - إلا أن الفارق فادح بينهما؛ فعلى قدر ما تقم به الطبقة الثانية إلا أنها لا تتحارب بجانب متع الطبقة الأولى، يقول -يسبوسة-: «شك أولاد الكلب والحشيش الذي يشربونه من دوننا! أو عدالة في هذه الأرض بحق الله! عدالة الشيطان وحده هي التي تعمل هؤلاء اللوم وهدم بشريون أجود حشيش في الدنيا، ويضاجعون أحلى نساء البلاد ويلغششون ويش النمام ويكونون الدندى والجمبرى والتابوريا! ونحن بعد ذلك نحملهم حتى لا تتلوث أقداسهم بالأرض! لويتنا نحملهم إلى القبرا آه لو كنت أستطيع أن أصبح لصاً محترفاً! إذن لفرفت كيف أحكم هذا البلد» (9)، إن للصلح لا يكشف عن سلوكيات النخبة الحاكمة فقط، بل وتوجه للكشف عن مدى أماليتها السياسية، مما يعرفه جيداً لصيرون الطبقة الثانية أو الأولى بلاشك - وما يرد في النص ما قيل عن لثة جرد مجرورات الملك -قاروق- وأسرته شهيداً لوضعها بالمشاحف: «هذه اللجنة قد تهيجت في الجرد حبطين! كلهم بالطنع أبناء ناس فقراء في الأصل، بعضهم طمع في قرط ذهبي ثمين فسر به إلى جيبه لزوجه! ومنهم من تحط على قربة من الأثاث بعدة أدوار فزاد في كهيته يده! ومنهم من طمع في خواتم وساعات! ومنهم من لم يتمكن لخبثته أو حسن أخلاقه من هور شيء فاسترضاه الآخرون بهذبة شلا العين! جعلتهم أربابا شراء ثم بعضهم بعضاً ودم بعض كبار اللوم ممن بأيديهم التحل والرهط فأرسلوا لهم بعض الهدايا التادرة ذات التاريخ لكي يسكتوا عنهم إذا بدر بافداً ويسأل إن

الإشارات والتنبيهات

بعض أبناء عليه القوم ضبطوا في أوروبا
 يبيعون ماسة أهدتها ملكة إيران ذات يوم
 لملكة مصر^(٥)، ويقول في موضع آخر:
 «إن رجال الثورة الذين توزعوا في كل
 مكان نهبوا البلاد وباعوا ما قدروا على
 نهبه! الأتار يبيعونها! مجوهرات العائلة
 المالكة يتصرفون فيها على راحتهم، وكل
 يوم تظهر قطعة منها في أي مكان، لهبوا
 البلاد وباعوا ما قدروا على نهبه، ولا
 أحد يحق مع أحد^(٦)»، وهناك إشارات
 عديدة لـ محمد - محمد بك أبو شناب،
 بالسادات، إليهما - على الأرجح -
 شخصيتان لرجل واحد، محمد بك
 أبو شناب هذا شبه السادات في كل شيء
 وأحد الضباط الأحرار، يتعاطى الحشيش
 ويتاجر في الآثار المسروقة، النص ذاته
 يقرب الصلات بين أبي شناب والسادات
 ولكنه يقدم لنا أبا شناب في سهره من
 سهرات الحاج الصني حينما كان السادات
 قد صعد الحكم، ولكننا نستطيع أن نستنتج
 أنهما شخصيتان لرجل واحد، كما كانت
 سعيدة شقيقة حسن هي زعيمة الجيل
 وهي من ربابنا: الشيفعة سمادة، إننا
 نطالع: «إذا كانت الحكومة كلها غارقة
 لأذنيها في الفسق والعشق والعهر فبأي
 وجه أروح لأقبض على بني تمسك الحظ
 ليس وراءها أو قدامها مسجون ولا
 سند؟^(٧)»، هكذا يضرِبُ الخراب أظنابه
 على كل شيء، ويحيله يتحول «حسن» من
 لص آثار إلى رجل دولة، ويصبح عضواً
 بمجلس الشعب، لتصبح شخصية
 «الحرامي اللقيط رد السجون»، قد أمحت،
 وحل محلهما لص كبير وأمر، لص شرعي
 يحميه الشرع، يستره القانون يعطيه كل
 يوم ما يريده^(٨)، لقد أفاد «حسن» جيداً
 من صياغة رفاته الكدومي، يقدر إماداته
 من خبراته الخاصة وأكثر، أفاد من
 صياغة «بريش» السياسية في معرفة
 خبايا الساسة والسياسة وإعداد

الاستجابات للمجلس، وأفاد من صياغة
 «مسيوسة» الأخلاقية بوصفه مخبراً سرياً
 قديماً للآداب يعرف أسرار زوجات الوزراء
 وعلاقة السياسيين بالعائلات والمملكات،
 وصياغة «غزولي» مع تجارة السفدرات،
 وصياغة «هذوي» بمعرفته للصمص
 ولخبائهم، كبيرهم وصغيرهم، كل هذه
 الدعايم تكلل «حسن» لتصعد القوى
 وحفظ التوازن وأن يبقى مؤسسة مأمومة
 الجانب راسخة، إذ بعد وفاة عبدالناصر،
 يتقرب من السادات، ويتودد بالهدايا
 ناسار الكبير، ويصبح قريباً من السادات
 وليدتي له، ويتضمن كأحد نجوم فترة
 الانفتاح الحصريين، مستقلاً خبرات رجال
 الاقتصاد وأساتذة الجامعة المتخصصين
 في التجارة الدولية في مشروعاته،
 بجانب ضباط أحيوا إلى التقاعد ورجال
 إدارات أحووا إلى المعاش، ويستورد كل
 شيء ويصدر الفواكه والمنسوجات الطينية
 والسجاد، ويوظف بأغلب دول العالم،
 ويصبح قلاً للسادات، ويجلس خلفه أثناء
 حداث المنصة...

هكذا تمتد رحلة «حسن» من
 الخمسينيات حتى نهاية الثمانينيات، رحلة
 صعوده الذي اكتمل هلاله في العهد
 الساداتي، واستطاع (الولد) أن يتحول
 إلى ولد حقيقي يلم ما على الأرض،
 ويصبح (الكومي) يقوِّز دائماً، ويمرّق
 دائماً؛ ولهذا تكون النتيجة: (الورق)
 كله...

وقدم لنا خبري شلبي ملحمة صعود
 «حسن» عن طريق «حسن» ذاته، «حسن»،
 هو الذي يروي لنا هذا النص، خبري
 شلبي هنا بمثابة كاتب الأساطير، البطل
 يحكي، يبدئ التسويج الروائي هذا من
 أساليب السرد الشفاهي الذي يمتح من
 مبررات السرد الشعبية ومن منطلقات
 السيرة الذاتية معاً، وفق آليات الشفاهية
 الملحمية، تكون هنا بإزاء: البوح - النص

- المناجاة - المتولج الداخلي - المعاشاة -
 الاعتراف، وكلها آليات إخبارية إنشائية،
 ويمتدنا السرد الشفاهي على هذه الطريقة
 التعايش حقيقياً؛ إذ لا حدود بين التلقي
 والنص، من البداية وبطالنا «حسن»،
 متجسراً: «الله لا يهدينا من أيام، الفسق
 وحش يا ولدي وأكل العيش مر، والبطن
 لا ترحم، وهي ليست بطناً واحدة، خذ
 عندك أمي، وأربع بنات كبار، وطفل،
 وأنا. كان لنا أب شذ عن أخوته أهل
 العلم والفطنة، أكثر صلاحه: كنت
 أشاهدها الضالقات اللطاف على وجوه
 أعمام الفقهاء المحترمين، وأتصحب؛
 كيف يصير هؤلاء محترمين هكذا؟ وأبي
 على باب الله، يمشي على ذراعه،
 يشغل يومًا ويتعطل عشرة، حتى نلمش
 يمرض الخدمة على الناس، يتطوع
 بالمساعدة دون أن يدعو أحد أحياناً
 دون لزوم، أنت وفيسرك تتصور أن
 المسألة مجرد شهادة من رجل يبدو
 محترماً غير أجبر، فلتكني برقع ذراعه
 في الهواء بالشكر والتحية مثلما تشكر
 أعيان الناس بينما تعطيهم ظهره متكلاً
 على الله، والعنت سوداء لو فعلنا، ربما
 عشي خلفك في دونه شديد ليجذبك من
 أي مكان في متناول يده الغليظة الفخلة،
 ذراعك أو خنالك أو رقبته نفسها لا يهم؛
 تعال هنا... حمار أنا يعني أشقتك لله من
 غير أجر؟! حتى الحمار يعلقونه ويفلقون
 عليه^(٩)»، هكذا يفتح خبري شلبي ثلاثية
 الأساطير: (أولنا ولد) وثلاثية الكومي/
 وثلاثية البرق) وإن كانت رابعة، فالجزء
 الثالث ينتهي بقسم كبير تحت عنوان:
 الكتاب الرابع: الفورة. خبري شلبي هنا
 سلول الرواة الشعبيين الحكائيين الكبار، بما
 عرف عنه من خصوبة الذاكرة الروائية
 وحيويتها الجياشة والنفاذ إلى قاع
 المجتمع وجولاته في أساطير الواقع التي
 تتلوى أساطير الحلم لتنفذ إلى الواقع

الإشارات والتنبيهات

بالتحولات الاجتماعية وحركات المجتمع، ويتعاطف الاندفاع الداخلي التي في سرية النص لئلا يمتدح حساً ملحمياً متوهجاً. يجعل للفظ المكناني والباطني، وهذا النص الملحمي الشفهي المتصاعد هو ما يجعلها نصاً ذا خصوصية بالغة في خريطة الرواية المصرية ولبنة شديدة الأهمية في إعطاء الرواية العربية روحاً متميزاً، وقد وجد خبري شلبى الروائي الحكاء المصنف في هذا العمل المتفرد ما يقيم نصاً على جماليات الحكاية الشعبية يجعل هذه الرواية إضافة إلى ملاحنا الروائية الجديدة وخاصة بعد ملحمته (أولاد حارتنا) و (العرافيش) لتجيب محطوف تحديدك، حيث تلج رواية خبري شلبى عالماً يقف على حدود الواقع والأسطورة، عالماً رغبوياً غصباً وجبائاً، أضف إلى ذلك ما تميزت به ملحمة خبري شلبى من رعي بنائي فريد يتجلى في معمارها الذي يشكل من عهد أوراكي الكوشيتية وعدد أوراكي التاروت المصري، وهو ما يربط بنية هذه الملحة المصرية بعناوين أجزائها الثلاثة: أولاً ولد - وثانياً الكومي - وثالثاً الورق، وهي بنية كما لا يخفى تستفيد من الموروث الشعبي كما تستفيد من تاريخنا المصري القديم بنية تتسق تماماً مع هذه الرواية فتعوض على أساسيات اللغة الشعبية المصرية العربية الشعبية وتكثف لغوي من حدودها التشكيلية والتعبيرية وإيادها الدالة وهذه البنية وحدها، بتشكلاتها المتعددة منحت ملحمة (الأمالي) توتراً أسطورياً صعد بإجراءات الواقعية إلى حدود الغناء وهو ما أعطى هذه التجربة - في رأي الخاص - تفرداً التكني، لقد تحول الخطاب الروائي هنا من أوهية تمارس وظيفتها في حمل الحدث أو تشفيره إلى حدث كامل، من السهل أن نقرأ مقتطفاً كهذا: «الله لا يعيدني ما أيام. اللقن بحش يا ولدي وأكل العيش مر، والبطن

رقعة النص المروي، تعمل أثناء الرواية برمتها، فالنكي هنا هو البطل الأساسي، سيما في الجزء الأول والثاني، ذلك بطول «حسن أبوقب» الشعبية الخصبة، إذن فالنص الروائي ليس هو محصول المجال اللغوي، بل إن المجال اللغوي الشفهي هو النص ذاته، هو الحدث الرئيسي، يتجلياته العديدة، التي تتوارى قليلاً، أحياناً، لتلصق للحدث، خاصة في الجزء الثالث، هذه البطولة اللغوية تتجلى في طزاجة اللغة الشعبية المصرية، كما تتجلى في تحولات هذه اللغة المصرية النباشة؛ المحملة بطبقات من النص المصري، وهذه الطريقة في الحكى التي تتطرق فتتوالد وتكثف ويتسع المشهد مع تشبيها وتكاثراً، للجد أن ذلك الصوت الأوحى على مستوى النص الطويل، قد لجأ من الرتبة، كما تجت - قديماً - شهزاد بتخليقها بدايات من نهايات في تحد أسطوري ضد الغناء بالغناء، قلاً تدين الصوت الأوحى في النهاية لأنه حجب عنا عوالم الشخصيات العديدة؛ فهذه الشخصيات كانت تظهر بما يشوبه النص وما يحتاجه، وفردانية هذا الصوت، لهذه اللغة المتكسفة ثوباً من السنة المصريين والتي لا تزال تحمل نبضها الحي، هي ما تجعل هذا النص الروائي يضرب في أجواء الشعرية، فنحن بإزاء قصود غنائي فاض ينهض على جماليات شغافية تنبع من لغة الفشار ومن جماليات الأدب الشعبي الأميل، ويتحول الفرد العادي جداً، عبر هذا الخطاب إلى بطل شعبي أسطوري حقيقي، هذا الحكى ذاته هو حدث يظهران جماليات النص الشغافية ويكثف الشعر هنا على الحدث، ثم يتعقب الحضور الشفهي السردى الشعري حيناً، ليتمسح لمشهديات النص وأحداثه، والنص يشغل عام لتتاج بنية سردية توابدية تتضح بلوغتها الخاصة، كما تكشف أنظمتها البنائية المعقدة عن هاجس يربط هذه الذات الساردة المحمية

التحتي بأسراره الكثيفة، حريصاً - في الوقت ذاته - على خصوصية روائية تتمثل في الإفقال في مصيرية اللغة وتراكيبها وإيادها، وصيغها بأنفس مصرية بقدر ما تعدد بمرويتها الشعبية أيضاً، عروية (ألف ليلة وليلة) التي هي أيضاً سرديات شغافية، عروية السهر الشعبية وجولات الشطار والأساطير الشعبية المصرية مروي بالشعر العامي المصري وأنشيد البسطاء في حكايل التجوع والقرى، وأطراف البلاد، وكما تتناوب (الأمالي) مع (ألف ليلة وليلة) تتناوب أيضاً مع ملاحم عصرية مثل (أولاد حارتنا) و (العرافيش) لتجيب محطوف، وبدرجة ما، مع (الأيام) لنظ حسين، خاصة الجزء الأول الذي يحكي فيه طه حسين لابتنة مسيرته في عتمة الصعيد الضارية...

يتأسس التوسيع الروائي هنا على صهر هذا المخزون الشعبي في الخطاب الروائي، واستبطان هذا التاريخ الشعبي في أفعال أحد تمازج هذا الشعب: «حسن أبوقب»، لتقديم ملحمة روائية مصرية هائلة، وإذ تؤكد على (مصرية) هذه الملحمة قلباً وقالباً؛ فإننا نرى - أيضاً - أن الأدب الحديث فضاء واحد رغم تعدد اللغات؛ فصداثة الأدب تشمل على عطاءات عدة من عدة دول وعدة قارات، ولكن هذا العمل: (الأمالي) يعطينا نموذجاً فريداً للأدب بصيغته الشعبية القديمة، وأيس بالصفة الزمنية، أو الصيغة المدرسية: (رومانتيكية - واقعية)، إن الأسلوب، وهو دعامة هذا البناء الأساسية المحورية مصرى خالص، ينبثق من اللهجة المصرية الجنوبية، وينبع من معينها ما يضيف إلى التشيع المصري الموروث بما ينبثق لـ (الأمالي) خصوصية وفردة...

بين فعل الحكى وحكى الفعل:

على المستوى اللغوي، نرى القدرة العارمة على الحكى، والتعبير، توسيع

الإشارات والتنبيهات

(الكتابة) هنا فعلا (شغويا) يتدفق بغزارة من لسان: حسن أبى ضب، محملا بجماليات شغافية، وأحيانا بتفاصيل سرديّة لا نهائية، تدعو أحيانا للسؤال عن إمكانية حكي هذا الحكى كله بتراكيباته اللانهائية التى تسم النص أحيانا بعلامات الهداية والسمنة، وتجعلنا نشعر بالإيقاع الروائى يتباطأ كثيرا فى مواضع وينتظم برفاقته الإيقاعية أغلب الأحيان، حتى إننا نرى ذلك بوضوح شديد فى العوارى السياسية فى آخر الجزء الثانى التى تبدو كمسلمات سياسية...

وإذا كان أبحاثنا فى هذا شأن الشعر والرواية الحديثة يتبعان من نفس المنبع، وقد شهدا حاليا نزوها إلى التوحيد، فإننا فى هذا العمل نطالع بجلاء إيقاع الشعر ولا سيما فى المواضع الغنائية التى أضربنا إلى بعضها ونجلى ذلك فى المناجاة أو الإنسان أو البوح، وهكذا يصبح الإنشاد بتجلياته المختلفة، هو العنصر المركزى الفعّال، وتصبح الغنائية، هى لعبة شعرية أساسية، هى وسيلة الرواية، واللغة فيها اجتراح للزجج إلى المصرية بدرجة مبهمة، تستعمل جهدا حقيقيا حتى ويوسف إدريس فى النص إلى صيغة مصرية، وهأتى ذلك من خلال ذات البطل الشعبي الملحمى الذى يحكى مقارنته، وإذا كنا نؤكد على مصرية هذه الناحية كتبنا وإقاليها فإننا نعى أيضا أن الأدب الحديث واحد وكل رغم تعدد اللغات، ولكن هذا العمل يعطينا نموذجا للأدب يتصنيفه القومى، وليس الزمنى أو المدرسى: ريمانتىكى، والقصي... إن الأسلوب، وهو دعامة هذا البناء الأساسية المحورية مصرى خالص، وهو ما نؤكد عليه من جديد كأداة حمل حياة مصرية خالصة والملحمى هنا لا يتضح من طول العمل وترحالاته وأجوانه وحدها،

وهنا نلاحظ جماليات فعل الحكى تحلق فى أجواء الغنائية، بحيث يصبح الحكى/ الغناء ذاته ذاتا، وتصبح شهوة اللقطة وتوابعاته قضية وألية أساسية فى البناء الروائى، وإذا كنا قد رأينا فعل الحكى/ اللغة السردية، فإننا يمكن أن نرى توارى هذا الصوت، فى منطقة أخرى ليفسح لحكى الفعل/ اللغة الغنائية: (قد رآى بي أراها يا خال، اللهم عفوك ورضاك، يا أرض احفظي ما عليك: امرأة قاتلة، تتردى قميصا من النايلون بحملات رقيقة على الكتفين، كل جسمها بارز من خلال القميص الشفاف، طويلة قارعة، عريضة الكتفين، ينظر شعرا الأسود على ظهرها شرائح فيصل إلى ضلعتي قناة الظهر إلى حضية عالية تلحظ لحو ساقيين مبرومتين، لتتجهان بسمانة كالمشهد، وكعب كالزيران الفضى، كانت تمسك بدعاه الممدوتين بخرابهن صابرتين كويّا من الشاي، فلما استدارت رأيت وجهها كأنه البدر فى يوم التمام، بعينين واسمتين، ووجهية كالبور تمول من فوقها جدائل للشعر الفضى، أما حدودها فتفتح طاربا، وأما صدرها التهادد ففحلا رمان، وأما بطنها ضبات طيات، وأما خصرها فتحول كجذع النخلة تحف به سوة كالمصحين الخمران، ازداد التصاقى بالعائط وقد تصلب مسمارى يا بوى بأوكه يخرق للعائط ليفتق إليها، (١١) هكذا نرى تحولا آخر للصوت الغنائى الروائى، ومن هنا لقطة هذا النص - التى لها هذه البطولة - لا تتأذى لغة الحياة، بل تحاولها وتوازنها ومن هنا نرى التوحيد الكامل بين المفاصل الروائى السارد وصوت ابن خاله الذى يصرده له حسن، بحيث يتقرب صوت الكاتب أبى قلعة، ليتجلى فى الفضاء صوت الراوى الأساسى، ويهيمن على المشهد الروائى، فيكس لنا جميعا، نحن جميع المتكلمين، لذا نرى علامة فعل

لا ترجم، وهى ليست بظنا واحدة، خذ عندك أسى، وأربع بقات كسبار، وظفل، وأنا. كان لنا أبى شد من إضرته أهل العلم والفكرنة. أتكسر ملامحه، كنت أفسدهما الخسالى الناطق على وجهه أعماس الفقهام المحترمين، وأصعب: كيف يصبر هؤلاء محترمين هكذا؟ وأبى على باب الله يعيش على ذراعه يشتغل يوما ويتطل عسرة، حتى ليمشى بعرض الخدمة على الناس يطوع بالمساعدة دون أن يدهوه أحد، أحيانا دون لزوم. أنت وفيرك تتصور أنها شهامة من رجل يبدو محترما غير أجبر، فتكتلى برأى ذراعه فى الهواء بالشكر والتعبئة مملسا تشكر أعيان الناس بينما تعطيه ظهره، وافقت سوداء لم فعلتها، ربما مضى خلفك فى دوره شديد ليجذبك من أى مكان فى متناول يده الغليظة العسنة، ذراعه أو خلفك أو رقبته تلمسها لا يهم: تعال هنا.. حمار أنا بعلى أشغل لك من غير أجر؟! حتى الحمار يملقوله ويلفون هنيهة!..

الكل يا ولدى كان يتكلى شره، وتركه يمساهمهم راغمين. لم تكن المصادمات تحدث بينه وبين أحد إلا أيام السوق، حيث يتخذ فى شكله القرباء، بعدها هو ويخته، حسب نوع الناس الذين يرمى بهتة عليهم، مع أنه أزرق الشاب، عليه رخصة الله كان يعرف الناس من ألقبتهم: (١٠). هذا المقطع الطويل الذى اخترناه من مستهل الرواية، يكشف عن جماليات (فعل الحكى) ومن الجلى هنا أن نلاحظ أن هذا الحكى الشاعرى إذا كان يكشف عن حضور (فعل الحكى) أكثر من (حكى الفعل)، فإنه لا يعطل القاعية الروائية السردية، وهذا الملح يقف بقوة أمام أنصار كيمياء اللغة فى الرواية ممن يجعلون للغة ذاتها حضورا يقضى على كل شيء فى النص الروائى،

الإشارات والتنبهات

وإنما لطول النفس الغفائي وأبعاده الأسطورية والتوجه الشغافى إلى مخاطب من خلال بنية إرشادية منحنية تأتى إفراسا للقاء الذى يجعل مركز (التنبير) الرأى مخلصا على الذات الفاعلة..

ولأن هذه الذات تتحدث بلسانها فإن هذا الحكى يستعمل فى طياته كلمات وأدائيات ما كان لها أن تذكر إلا هذا، وأى صيغة لغوية قاموسية جزلة كانت تفقد لها طراحتها وهويتها، تستشير إلى هينات من ذلك فى (وثائنا الكوسى)؛ (مضى سعدوى يا بوى، ولابد أن يتعبنى قبل أن يفتح لى أبوابه.. وقسمنا باله الطلى العظيم يا بوى أنى ما حاولت فتحه مرة بالنسج، بل إنه ليتفلن فى تطليح دنسى) (ص ١٠٦)، قال برشى بعد أن أرسل شجرة سريعة خاطفة: (أهـ، (ص ١٢٤)، قال برشى ضاحضا أسنائه: ابن ميتين كلب، (ص ١٢٥)...

إبروسية الحكى:

فهل يمكن تكليم أقطار النسم ويربى كما هو...؟

يربع الحكى لذته فى التتكلل بين إيقاع السرد الشغفى، مشكلا لذة الإصفاة من حرارة صدق الأداء وأصالة صوته الذى يتشكل ويتنوع كبطن أساسى فى قلب الحياة المسرودة، خطاب مري يضرب فى فضاء الموال الهادر الممتد، وتبدو لنا (أولنا ولد) فى هذا مولا عجميا أصيلا شديد الزخم الشعبى المصرى الحميم، وسنرى عينات من إيقاعات هذا الموال، تكشف عن تعددية السياق الواحد المروى، بما يكشف عن لذة الراوى التى تتواصل، وتتوالد كموجات البحر المتوالية، حينما تراود أبأ على عن نفسه عن سرقة مكهى «دهروج»، يرى على الجدار صورة جمال عبد الناصر ومصورة لعبد الحكيم عامر: (خول لى والته يا خال أن سعادة المشور يكاد ينطق قائلا لى: الهف ما

تشاء واجر، إن لم تجد أمامك شيئا يستحق للهب فاحبث تحت النصبية لعل وعسى، كدت أفلع والله يا خال، لكن نفرة أبو عبيد الناصر كانت تصمى فى مكانى وترغشنى وتكاد تنطق هى الأخرى قائلا لى: إياك ويتاع الناس فاحترم نفسك وابق بأديك) ص ٨٥.

ونكتب فى (أولنا ولد) أيضا، لقصي إلى هذه التجوى الهادئة التى تنطوى على سطح ضار فى أرضها: «قلبي شال من المنطقة كلها يا خال، أصبحت لأطبقيها وأسودت الدنيا فى وجهي فقلت فى نفسى ليس لك عيش فى هذه المنطقة يا أبأ على:» ص ٤٦.

وحينما يحدثنا عن عم «عسران زهران، الذى يجرى له كل عيال البلدة ليتخرجوا على إيره لا تكتم ضحكنا ونحن نصغى لأبى على المؤكد: (أى نعم يا بوى، لقد كان نعم (عسران زهران) إير عجيب مبروم ككلية صغيرة وكان عم عسران يضطر للمشى مفرشحا، وقل مرميا على الأرض وإيره مرمى بجواره طول النهار عاقلين.. إن أى رجل يا بوى لابد أن يخجل من إيره إذا رأى إبراهيم (عسران زهران)، كنا نتذكر أن نصف قتلاه من النساء فوجئ الناس بجشطن مرمية على الطرقات، وفى الحفول حاربات مزقات، فترعد ولكاد نزع من طولنا نتذكر أيضا أن عم «عسران زهران، اشتغل فى كامب الإنجليز سنوات طويلة بإيره، لم يكن يعمل أى عمل إنما عليه أن يجلس فى مكان ما فى الكافى معرق ساقيه ليوظهر إيره متجصا، كانوا يسألونه أسئلة كثيرة وجواب عليها ويأخذ نفقة فى نهاية الأمر... كان دائما ينهى كلامه بأنه أحسن من كافى الإنجليز وحاربيهم وكل بهم إذ هو لم يقتلهم فحسب بل هزا برجلتهم) ص ٧٤ - ٧٥

وتبلغ لذة الحكى جهة أخرى، يتشكك عليها إيقاع آخر، لا يتلصص صدقا وتوجها وحرارة، حيث يحدثنا «أبو زنب، عن دخوله المستشفى بعد تعذيبه بسبب تهريب السلاح من مركز الهالكسب، الذى كان يعمل فى مكلاه:

«دخلنا غرفة فيها ألقدى مهوب صغير الدماغ ملفوف الشعر فى الوسط من رأسه كما الممثل (عماد حمدي) ولد الحلويات ذاك الذى يطع فى الأفلام، كان شبهه الخالق الناطق، تقول هو بعينه، ظهر على وجهه أنه مرتاح من منظرى يا بوى، وأنه - تقول - مستاء لما حل بى وبأفميتى، فلما دفعونى أمامه بملف يكاد يكلمنى على وجهي صرخ فيهم: (ما هذا؟) صحت باكيا: (أنا أطلب الطبيب الشرعى يا سعادة البيه، لقد شرحتنى، ولسوف أموت بعد هنيهة، وكان القميص يا بوى قد التصق بجروح الولد، فلما رفعتة نزع سلفات من جروحي المتبقية فصار منظر جسدى عجبا والله يا بوى، ولما واجهت الرجل وجدته ميمدا رأسه إلى الناحية الأخرى، لاويا ملاحه من الشام، مداري عينيه بكفيه، قادر ريتا أن يفرسنى لو كنت كاذبا) (ص ١١٨ - ١١٩).

وسنرصد أخيرا إيقاعا آخر يلجحه الراوى فى نبرة خافتة ذات نكهة أشمنزازية سخطية دلى فيها ولد صديق يمسح الأحذية فى الشوارع ويصندوق صغير، ويتكلم من هذه القهى موطنا ليليا حيث يلعب القمار، وينعوله فيطلقون عليه اسم (ميمى) دلع الفكرة يقلع المرأة كما يقول المثل، والاسم غير راكب عليه، لكنه يركب عليه فقط فى قهوة (بصرة) هذه، ص ١٢٩.

بقى أن نقول، إن هذه الرواية التى تعتمد على الحكى من أولها إلى آخرها،

تفسيراً في

«حكايات عرمان الكبير»

للمرة الثانية بعد رواية «خالتي صفية والذين يقيم بهاء ظاهر

في حكايات عرمان الكبير، وجهه شعر المشرق، ونحو الجبل الشرقي لبصبح المكان وبالتحديد شرق الكرك - القبلية المقدسة - التي يتوجه إليها بهاء ظاهر، ويصبح الشرق هو الرمز المقدس - في خالتي صفية والذين، تكون قبلته دير الشباب شرق الكرك. لوصيح هذا المكان موطن الحدث في الرواية أما في حكايات

عرمان الكبير يقيم بهاء ظاهر وجهه نحو الشرق إلى مكان إن لم يكن موجوداً في المدى المكاني القريب إلا أنه

موجود فعلاً عبر المدى في الأقاليم البعيد. لقد بلى الجد عرمان بيتاً في الشرق حتى غرار ماينى جندا إبراهيم عليه السلام وإن كان بيت الجد عرمان لا يوجد في الواقع شرق الكرك، إلا أن المنطلق للأفق الشرقي البعيد يدرك أنه يتوجه إلى

الكمة، المكان المقدس، ويكتمل بيت الجد عرمان الكبير ويصبح له قداسة لدى أحفاد عرمان بعد تسع مئة من الحكاية عن رحلة الهجان. استخدم بهاء ظاهر مصدراً من اللغة العامية المحلية للعنوان الأول الجانبى للكلمة.. والهجاء بمعنى

الهجر، واسمه المهاجر من أرض إلى أرض وركب الأركب للثانية. واستخدام المصدر العامي يعطى لل عنوان دلالات

الهجرة التي تجلبها المخاطر، وتدفع إليها الخاصة مع لا يكتنف رحلة الهجر من أخطار ومصائب غير مضمونة العواقب. كل ذلك التمسح في بناء أحداث حكايات عرمان الجد قبل بناء البيت لا يخرج عن إطار قصة سيدنا إبراهيم ورحلته من بلاد بيت المقدس إلى جنب قارون وفي أرض مكة. وحكايات الجد عرمان بدت

ملاحظة غيرة الكثير، مما يثقل من حجية الخطاب المروي وقلة، ولكن ذلك السطح: «صار كل واحد منهم رسالتي سؤالاً، كل سؤال يهدي إلى نهاية جديدة، والذي طلع على لقطتها: أنا لقوته وكنت رابع أسلحة! غير كده ما أهرقنا، من أعطاك من لافاك من سواك من سخطك؟ ما أعرف ما أعرف ما أعرف، جاء اللطاف قدومني لحدو وقالوا: أركب لك: حاضر، ورفعت كمنى لأسعد سلم اللطاف، فارتفع ففدى، فبرزت ما سورة الهندية كتبت الثواب فبعوها في، صاروا يكسبون جمدى من كل ناحية وهم يصيحون في استهواك: مهدياً مهدياً! من ١٩٤٠ - ١٩٤٠ أوقا ولد. ولم يكن لهذه الرواية أن تبلغ حيوسوها وبخسوسيتها الدافئة الجبالة لو كتبت بلغة عربية بوزنة وجازية.

(١١) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ١٢٦.

قائمة المراجع

١ - رحلة ماركيز من ١٩٠٩، ميشال لرناتلديز - براسو: ترجمة تاديه طاني. دار الكلمة للنشر - بيروت. الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م.

٢ - عهد ليله للشمسي التهامي النفاقي - ص ٢٨٤ - مجلة قصود - العدد الثاني عشر، العدد الأول سنة ١٩٩٣.

٣ - ريتارد الأساطير: للشماسين العام في تفسير الأحلام، بيروت، دار موهوبية للنصافة والطباعة والنشر ص ٢٠

٤ - نفسه ص ٢٩ .

٥ - نفسه ص ٢٠ .

٦ - نفسه ص ٢٣ .

٧ - هجر الزخاوي: الإزهاج الحوي ص ٨٤، مجلة قصود - العدد الخامس العدد الثاني سنة ١٩٩٥.

٨ - من جوبن بيرس أناباز عهد التورم كامد، دار الأدبي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٧ ص ١٢

٩ - صوري موسى: قصاد الأمانة، النوبة المصرية للكتاب القاهرة، الأعمال الكاملة، ج ١ سنة ١٩٨٧م

في تجربة جديدة وفريدة، ما كان لها أن تحقق هذا التردد بلكتها المصرية الشعبية إلا لأنها توغلت إلى قاع المجتمع المصري، مع نموذج من، طوى هذه الأجواء وهذه الفترة، ويستبقى هذه التجربة علامة متفردة في نتاج هذا الروائي الفذليل لسليل الحكايات العظام في تاريخنا، كما ستبقى علامة على لمن ذي صفة - مصرية - مفضية شعبية تكشف عن خارطة القاع الشعبي السبعيني المتخمة بالطحالب التي تضخت وملكت الدقة ومازالت تضرب في عظام الخارطة أكتاده، وتكترب من خبرات هذا الشعب ولغته وعرفانه البلاغية اقتراباً وكشف عن فكر وغواء الكيمائيين الروائيين المهرة...

شريف رزق

الهوامش:

(١) أولها ولد روايات الهلال - العدد ٤٩٧ - مايو ١٩٩٠ - ص ٧.

(٢) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٢٦٦.

(٣) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٣٤٩.

(٤) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٣٦٢.

(٥) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٣٦٤.

(٦) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٣٧٧.

(٧) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٢٩ - يناير ١٩٩٣ - ص ٣٧٠.

(٨) وثانيتها القصوى - روايات الهلال - العدد ٥٥٩ - أبريل ١٩٩٥ - ص ٢٠٩ - ٢٠٧.

(٩) أولها ولد - روايات الهلال - العدد ٤٩٧ - مايو ١٩٩٠ - ص ١١

(١٠) أولها ولد - روايات الهلال - العدد ٤٩٧ - مايو ١٩٩٠ - ص ١١، وألا عتقد قد ولقت أمام هذا السطح مرة ثانية، لطفه أقرى، فبممكن

الإشارات والتنبهات

للأفكاد، حكايات مشوهة يعتبرها الباطل والأفكاذيب:

(فكل إنسان يهذى بما يعرف وما لا يعرف وراحت الرواية والأباطيل عن جدنا ومصدر لغربنا وهزنا، ولما كنت أعرف مصدر الهوى، وعلمنى من الأكلال المتبيلة ما لا يجدى معه إلاك فانا الآن أكتب لـ: أثبت أفسدكم) فالراوى فى الحكايات يتصدى لدحض الكتب والافتراء على قصة الجد عرمان.

فيبتادل بالتقليد والبرهان الحكايات الكاذبة التى زويت عن سبب هوجان الجد عرمان، فيبطل رواية الصلعة التى تلتكها عرمان من والده، وكانت سبباً فى هجانه، وكذلك يبطل رواية الغازية التى ضبطها أبوه السعدون - على حد قولهم - معه فى حقل القصب وهو يأتى - معاذ الله - الفاحشة. كذلك يبطل رواية الخمر التى شربها السعدون فى قم عرمان ذات يوم فقال له - أخرج من بيتى باملعون. ويتبع الراوى كل الحكايات الباطلة عن جده عرمان حتى يصل إلى مصدر لا يأتبه الباطل من قريب أو بعيد أو عن يمين أو شمال، هذا المصدر المقدس عند الراوى أقرب إلى المصدر المقدس، بل هو المقابل الحقيقى للمصدر الدينى أو الكتب المقدسة لقصة سيدنا إبراهيم فالعامة العجوز ذات الشعر الأشيب، وهى تسك - الجوزة، ييسراها تشد أنفاسها فى المعرلة أو الحليقة المقدسة أو المصدر المقدس عن رواية الجد عرمان ويأتى ردها على الأسئلة بهدوء وبطء، تكون القول الفصل لا زيادة ولا نقص ولا جدال فيه - المكتوب - أصله يا ولدى مكتوب، والمكتوب عند الصاعدة، إرادة الله وأمر الله الذى لا نقاش فيه ويأتى رد العمة عن سبب الهجاء، سبب مقدس يجعل إرادته الله لخلق وإرادة الله لا مجال للبحث عن تبريرها. ويأتى رد العمة بمطابق لرد سيدنا إبراهيم علمنا سألته هاجر ابن تذهب وتدعنا هنا وليس معنا ما وكلينا

لم يجيبها، فألحت عليه وهو لا يجيبها فكانت له الله أمره بهذا؟

قال: نعم

فالت: لا فلا يضيعنا

ويعد الأمر بالهجاج تأتى حكاية البركة التى حلت قبل زوال التعمية (ستظل تجهل إذن لغترة على الأكل ما كان يدور فى رأس جدنا عرمان وهو يترك اللعج ويؤتبه ومزارعه ويتوغل فى الصحراء ميمماً وجهه شطر الشرق، ويصلح أيضاً ما جعله يرى تلك الروبة العنابية العبدية بلكر فى أن يبنى فرقتها بيتاً) (ألم يسأل نفسه ولقنها على الأكل من أين سيأتى الماء؟ لا أسأل لى وزرع!! وإنما لى يشرب). ومرة أخرى ربما كانت عمى عيوفلة على حق - هو المكتوب، وتأتى قصة بحث عرمان الكبير عن الماء فى مكان قحط غير ذى زرع مدفوع إليه بالمكتوب والقدر المحتوم كما دفع إبراهيم وابنه إسماعيل إلى بطاح معه حتى يأتبه الصوت فقد فجأه وهو فى مكانه... تلك القرقرة الهلوية الرتيبة تتردد بالقرب منه نداء خفياً ملؤه الحنين... نالقة بيضاء عفوية باركة على الأرض فى التنقاره، الصوت لنفسه والهاتف السماوى نفسه أو ملاك الرب



بهاء طاهر

الذى دل هاجر على مكان الماء ونادى ملاك الرب هاجر من السماء وقال لها: مالك ياهاجر، لا تخافى لأن الله قد سمع نصوت الغلام... وفتح الله عينها فأبصرت بئر ماء فذهبت وملأت القرية ماء وسكت الغلام) «العهد القديم تكوين ٣١».

ويأتى صوت الرب لعرمان الكبير فى صورة نالقة بيضاء عفوية تسقيه لبها وتكلم على موضع الماء (تركض فوق الروبة الصخرية حتى قادته إلى أقصى الشرق من الروبة وراحت تدور فى بقعة من الأرض تنبش فيها وتتصسسها ثم راحت تضرب الأرض بخفيها ضربة هينا إلى أن استجابت الأرض التى نادت ثم تدفق فيها الخير من تلك العين بهت صمت الصحراء وتوجيه زغاريد النالقة المتسلة) فالرب يتجلى لعرمان فى قدرته على البشاق الماء من الصحراء وتكلمه على الماء النالقة فى رحلة مقابلة لرحلة هاجر فى السعى بين الصفاء والروبة وتريد الهتاف للعين وحشا على در الماء «زى، زى»، (فأله الذى أمر بالهجرة لم يضمهما مع ولدها فقد كان لهاجر هاديا من الرب هو ملاك الرب فأذا هو الملك عند موضع زعم فبحث بعقبه أو مال بجناحه حتى ظهرت الماء فجعلت توشه) ابن كثير البداية والنهاية.

ومكتوب على عرمان الكبير أن يبنى البيت ويقيم دعائمه ومازال هذا البيت قائماً حتى اليوم غرب الضريح بيت صغير يكاد يكون قرقة واحدة يحتضن مساحاة مكشوفة، ولكن هذه الحجرة ومساحتها سيوظلان أحب مكان إلى قلب العراملة على مدى الزمن وستكون هذه البقعة المباركة هى ديار آل عرمان الذى لا يلتصق إلا بأغلى الضيول وفى أعز المناسبات يبنى الجد عرمان بيته فى أحب مكان ليصبح مباركا شرق الكرك كما بنى الجد إبراهيم كيمته المباركة. ■

حشمت يوسف

«البلدة الأخرى»

من عزلة الفرد إلى عزلة الجماعة

قا ترسم «البلدة الأخرى» صورة دقيقة لمساومات ضارية في مجتمع تتخذ فيه «عزلة الفرد» طابعاً عاماً، مثلما تتخذ فيه العلاقة مع الآخر طابع التحدي الممزوج بمشاعر اللامعالية. الرعاية محاولة جريئة لتخطي الأساليب الواقعية باستخدام تكتيكات جديدة.

لا تصبح رواية «البلدة الأخرى» لإبراهيم عبدالمجيد عن طموح لتجاوز الموروث المصغول، أو أن تفلس مفهوم الواقعية الأفضل لتجانيها، بل تستبطن قدرات التخلت من هذا المفهوم وتوظف أساليب رواية أخرى، كاستخدام المشهد المسرحي وبعض لمسات الفانتازيا الكابوسية والتدخل بين الحلم والواقع.

الرواية لا تبحث عن مركز مصطلح في الأسلوب، بل تتلصص الأنسب حسب اقتضاء الموقف الروائي، وهي تلمح - على ما يبدو - إلى هذا التميز في الجراء على موضوع لم يطرق تماماً والذي يقدم على رؤية شاب مخلف مصري (خريج فلسفة ومدرس لغة إنجليزية) يهاجر للعمل كموظف في شركة في مدينة صغيرة.

تحاول هذه الرواية تقديم صورة بانورامية عن العلاقات السائدة ضمن مجموعة متنوعة من البشر وما تزدى إليه هذه العلاقات من تصولات على الأوضاع النفسية لهذا المجموع، وما تظهره من أفعال وردود أفعال ومعايير تنتهي إليها.

تحتضن الوقائع الشخصية للأفراد دون أن تغيب لمسات الأحداث السياسية عليها، خصوصاً وأن الفترة التي يتناولها الكاتب عانت فترة مصيرية بالنسبة لمصر ونقطة بداية لتغيرات مهمة في الخارطة العربية؛ وهي فترة المفاوضات التي كانت قاسية آنذاك بين أنور السادات وبين الحكومة الإسرائيلية.

البلاء الروائي محكم ودقيق وليس من قصصات زائدة، أو التصيلات ذاتية، فالروائي يقدم بإجراء توازن دقيق بين الشكل والمضمون وبين الذات والآخر، فلا يحتل الراوي - البطل كل مسامات الرواية، بل يفتح المشاهد الروائية لتضم مصائر صديده وتخلق مدينة توازي المدينة الواقعية.

يحمل (إسماعيل خضر موسى) بطل الرواية، في ثلثه الأولى، في «البلدة الأخرى» برجال سود لهم عيون جاحظة وفي أيديهم سيوف طويلة، وبين كابوسه هذا الذي كأنه يعبر عن صورة لاشعورية مسبقة عن خوف من الآخرين، وبين تكراره كابوساً شبيهاً في الفصل ١٩ من الرواية، يتجاوز البطل المعرفة الأولية لمجتمع روايته، ويدخل في تفاصيله



إبراهيم عبد المجيد

ليصل إلى الرابطة بين مصيره الفردي وضيقه، ضخمة الواجب والمبادئ العالمية البالية، وبين مصائر غيره من المصريين أو العرب أو الأجانب، الذين يشعرون هم أيضاً أصنامهم بشكل أو بآخر: فـ «عايدة» مثله أيضاً تسترح حياتها وتضيقها سعيًا وراء نالة عائلية، أو نتيجة خطأ قد يتضاد مع قوانين البلد الصارمة (سعيد، سيد الغريب)؛ أو مثلما حصل للدكتور رأفت الذي حسم أمره وغادر واشترى معدات عيادته من أمريكا ولكنه مات فجأةً بشكل تصبى معه كل القرارات لا معنى لها؛ أو نتيجة للظلمة التي تدفع الثمن دائماً (كامل البلتاجي).

يلجأ البطل إلى العزلة رداً على صعوبة العلاقات، لأنه لا فرصة للقيام العلاقة مع أحد، وفي لحظة أخرى يقول أيضاً: «بدأ لي في الأيام الأخيرة أننى شخص لا يأمن الناس جانيه، وداً على ذلك ولجا إلى البيت، ففتكر جملة «ضرت أحب البيت، كشير» (ص ٣٧، ٣٨، ٤٠، ٧١)، وكذلك يلجأ للتلفزيون، وصرت أحب التلفزيون، وأحفظ كل برامجه، ويتكرر هذا اللزوع كلما اشتدت وطأة الأحداث على بطل الرواية، ليتحول إلى لزوع مرضى مثل هاجس قتل القلبران أو الهلوسة في الأحلام.

العزلة الفردية تعزل العزلة كجماعة، بدءاً من رفاق المنزل الذين يلصقون طائفة الزهر يومياً، أو جماعة المصريين عموماً، بحيث إن الناس في الرواية ينقسمون بشكل اعتيادي إلى مصريين ولبنانيين وباكستانيين... إلخ، فترد في الرواية جمل مثل: «صباح الخير على المصريين»، «حبيب المصريين»، وحببه المصريين... إلخ، ويكون هذا التجمع الشبيه بالعزلة شكلاً من أشكال التضامن الاجتماعي. كما يظهر عندما يطلب «جمعة» من (إسماعيل) تبرعاً لأحد

الإشارات والتنبيهات

المصريين من شركة «الباصرى» التى لا تقوم بالتعويض لمن يموت من موقوفها، ولكن هذا الإحساس بالأمان ضمن الجماعة الأصلية يبدو ساجداً أحياناً عندما يعزو، البطل حزنه على الدكتور سيد القريب بقلبه «أنا فى النهاية مصرى مثله، أو عند قوله عندما يدعوه رجل لا يعرفه إلى سيارة: «الرجل الذى دعانى بمصرى ولا أحسب أنه يؤذنى».

تحضر مشاعر الخوف كثيراً جمعة أو مفارقة بين الناس فى الرواية. وعادة ما يرتبط هذا الخوف بالقدان الوثيقية أو بتنفيذ القوانين والأعراف التى تستر حيوات الناس بكل جنباتها، وهى أول ما تظهر فى الرواية بصورة واضحة، طالبة المدرسة التى تشهر بها سيارة شرطة، وإذاعة قرار إعدام شاب اختلف لفاته. وتظهر هواجس خوف البطل بداية فى توجيهه من «مصور» عند مقابلاته إياه، وخوفه عندما يسانه «أرون» التالىدى إذا كان يجب أن يحضر له لحسن. وهناك أيضاً مذكر الذى يخاف من اكتشاف السلطات كونه كان فدائياً فى السابق، وهناك «سيد القريب» الذى أجهش فناء فماتت دون أن يعلم أنها غير متزوجة، قصودت أمياله واحتجز ولسيه القاضى دون حكم عليه ويخاف زملائه تذكير المسجونين به، وبالتالى الذى يخاف من الشرطة ويهرب منها دائماً.

مشاعر الخوف هذه هى ملمح من ملامح التناقض الذى يعصف بالجميع، بين رغباتهم فى جمع المال، والتمسك الذى عليهم أن يدفعوه من أعمارهم أو قناعاتهم، ف «إسماعيل» يرتبك فى الإجابة عن سؤال: «مصر جميلة يا أستاذ.. جداً. إذن لماذا أنت هنا؟ أما للمأزج الأخرى فكل واحد منها لديه أسبابه والتمسك الذى يجب دفعه، ف «عائدة» مثلاً تفكر بالهناج ولو عشرين سنة لكى تجمع

مالاً كافياً ليخفى أخوها من شلته، وفليب التوذى يفكر بإشهار إسلامه (ولا يلبث أن يموت أثناء عملية الختان) .

هذا التناقض هو جزء من تناقضات أخرى تشير إليها الرواية، ومنها بعض مظاهر الفكر الواضح عند بعض السكان المحليين رغم الغنى الفاسخ للبلاد، ومنها أشكال التشكك التى تظهر مثلاً برجل يحضر للشرطة متهماً إحدى الممرضات باختطاف ابنته، وكل ما فعلته الممرضة أنها قامت بتحميم وترتيب الطفل وجدل شعرها فلم تعرف الرجل حينها ولم يقل بأقل من تهمة الاختطاف! ومن ذلك المشهد الطريف الذى تضطر فيه الطيبة الباكستانية للسماح لرجل بأن يعاشر امرأته فى المستشفى، فعاد القسم الرجل أن يعاشر زوجته هنا فى الغرفة نفسها لتعلم الدكتور أنه سليم وتعدته زوجته ووافقت فأغلقت عندهما «سردار» الباب (ص: ٢١٤).

العلاقات التى تنشأ لإسماعيل مع فتاتين، ومع امرأة متزوجة أمريكية، تلتج له لوافد للحلم والقلق فى الآن ذاته، وعلاقته تتردد بين «واضحة» التى طردت من المدرسة لعلاقتها مع شاب، وبين عابدة التى تبدو مشروع زواج منطلى، وهاتان العلاقتان تحلان دلائل تخرج من إطار العلاقة المحضة والتقلب العاطفى فقط، فرغم صفاء العاطفة والشهوانية فى علاقته بواضحة (قهى) وحداً من بخاطبها خطايا مباشراً حميماً فى حنيشها عنها)، فإن إعطائه إياها أصلاً مصرياً قديمة يكن أن يؤذى لمعينين مختلفين أولهما هو أن اللهفة إليها كانت لهفة إلى أصولها أيضاً، والثانى والذى يتضاد مع الأول تماماً يمكن أن يعتبر بمثابة اكتشاف البطل لمبغية الجغرافيا والحدود، فما هو ذا «سليمان المصرى».. جد واضحة. يجتاز

البلاد فى بداية القرن ليموت فى الأرض المقدسة، ويعبر «إسماعيل» عن هذه الفكرة بعد عودته من زيارة سيدة إلى مصر قاتلاً: «من أى البلاد أنا وفى أى بلد ثالث ولدت ونشأت؟»، ولكنه مع فشله فى العلاقتين يكون قد حسم خياره بالعودة إلى وطنه.

العلاقة مع روزمارى تحمل تعميدها أكبر، فهى أول علاقة اشتهاه الأخرى- الغربى، وهى من ثم علاقة التحدى مع الشعور الداخلى بالغبين واللاعذالة فى العلاقة، كل ذلك يحضر مع تنائى رموز قوة الغرب (الطائرة الأمريكية الحربية فى المطار، وجنود المارينز فى الإسكندرية أثناء زيارة نيكسون لمصر):

إن ما يجعل هذه العلاقة معقدة هو تدخلها بالصراعات الحضارية والسياسية، وألتي لا يمكن تجاوزها إلا بالتلاطف المصطنع، وبلا بدعوات إلى الغدور أو العشاء التى يتبين أنها تغطى خطة لاستغلال البطل ومركزه فى الشركة. وهى تظهر مباشرة فى النقاش مع لارى (زوجها)، الذى يقوم فيما بعد بالتزوير والسرقة، ولا يستطيع إسماعيل قضاها لشقه فى أن أحداً لن يصدق مؤلفاً مصرياً صغيراً بمواجهة مؤلف أمريكى.

ويتضح الدور الرئى العميق لشلل هاشم - الذى هو أخو عابدة - يوم زيارة نيكسون لمصر. وهكذا ترتبط دائرة عميلة بين الصراع السياسى وتناججه التى تطارد مصائر الأفراد: فشال هاشم الذى يهشم حياته وعلاقته مع زيارة نيكسون، هو ما يضع حياة عابدة أيضاً التى لا تقبل الزواج لكى تحاول أن تجمع مالا لشقائه (شقاء مصر)، ويمتصها ذلك من قبول عرض زواج إسماعيل الذى يحسن بالإحباط مجدداً.

غياب الحضور/حضور الغياب

قراءة في «أحوال»

مقدمة:

في أبدأ بسؤال رولان بارت (من أين تبدأ؟)

من أين تبدأ في تصوير رمادية، مضادة في الغالب، يمتد مسارها من المعقولة إلى الهوس، من الوسواس إلى الهرب عبر فضاءات نصية متنازعة، ينهدر فيها الكاتب للدخول حتى الغياب، أو يستكين زمكانها في أفضل حالاته، فيباضه الماضي ويضبط عليه لأغيا أنهية، أو ملازمها لها بدرجة تشاؤم في مقدار كشفها للواقع، من خلال النماذج والاستقراء أو التنبؤ. يتم ذلك من موقع ملتصق، ضبابي، حلي إلى حد كبير.

من هذه المنطقة بين الوعي واللاوعي، يبدأ كشف في نسج خيوط عوامه الحتمية، الكابوسية على الأحرار. فبردا للجملة التي أعطتها الكاتب الكولمبي الشهير جابريل جارتيا ماكوي (السلطان المطلق للمغنية) وكما شرحها في حوار معه قال «إن حرية التشكيل مدفوعة، والواقع يثبت أن المغنية على حق».

إن مدخلا كهذا لا يعنى من معاناة فضاءات النصوص، وجسد الكتابة، ورموز السباق المتعددة، عبر منهجية تقسيم اتبعها المؤلف في عمله الإبداعي بشكل واضح. يتجلى في مخطط العمل الذي ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، ويوسف كل منها بأنه حالة، وكل حالة تحمل عنوانا خاصا بها، أشبه ما يكون بسمتها العامة، التي تندرج تحتها أعداد مختلفة من نصوص قصيرة في الغالب ذات عناوين مختلفة.

وملذر يقبض عليه بتهمة اغتصاب مملكة، وأرشد الباكستاني يقبض عليه في إجازته، في باكستان، ضياء الحق... إلخ.

في بداية الرواية يرى الكاتب كلبا شخصاً بعيداً عن المدينة، وهذا الكلب المنعزل، لأن أهل البلدة يعتبرونه حيواناً لجساً، يستخدمه الروائي كصورة للتعبير عن المظالم التي تعامل بها الطبيعة كما الإنسان، وهذا الكلب الذي يتواتر ظهوره مرات عدة في الرواية، كأنه شاهد على عزلة البطل وتوحده، لا يلبث أن يجد رفيقاً غريباً كغربة الأحداث التي تجري، والتي تختلط فيها المهزلة بالمأساة، فترى قرد منصور الذي هرب منه ركباً على ظهر هذا الكلب الحزين، ويشكلا صورة بين التهريج والمأساة، وفي بؤرة نصورية أهم تضع فيها المدينة التي تتلظظها (وتدثر إنسانيتها) علاقات للفظ والاعتراب. ■

حسام الدين محمد



من ناحية أخرى، فإن مقارنة يمكن أن ترتبط بين سرقة نبيذ المصري لخنزة النكد في الشركة والتي تحتوي على ما يعادل ١٥ ألف دولار، والذي يكشف ويسجل في أرض المطار، وبين سرقة لاري الأسيركي لـ ٣٠٠ ألف دولار دون أن يمسكه أحد.

ويعود البطل من تجربته في هذه المعلقة مع الآخر - الأمريكي إلى لقاءاته القديمة: لاصلة بين وبين هؤلاء الناس إلا عداوة تأصلت في نفس من صباي وأول شبابي..

المتجمع في الرواية ترسمه شخصيات المدير، وصالح، ومنصور. والشهير هو النموذج الشهير الذي يريج في كل الأحوال والذي يصل إلى ما يريد، دون أن يتكلم عن طيبة موجودة أصيلة فيه (موقفه من تعويض فيليب بعد موته) أما صالح فهو نموذج الطالب - التاجر فاحش الثراء الذي يريد أن تكون له اليد الطولى في كل شيء، ولا يتورع عن شراء المدرسين وإفترار المشاكل التي قد تدمر مسارات الآخرين. إنه كما يقول عنه إسماعيل: «صالح أقوى منا جميعاً. مصلح هو بالحقيقة». فهو بطار إسماعيل وزملاء بكره لا يبرر له.

أما منصور فهو نموذج للوعي الشقي، وللإنسان البسيط الذي دهمته الحضارة دون أن يفهمها وبشكل لم تلب مايطلبه منها، وهو يقوم بفضيحة ذات دلالة عندما يدعو أهل المدينة إلى وليمة ثم يكتشفون أن الكنيسة ليست للحم الخراف بل للحم القروء والضب.

تتمدد الأحداث وتنتقل المنابر بشكل غريب ومساوئ، فسمو جار إسماعيل في المنزل، ويترد قبل انتهاء عهده بسبب وشاية صالح، وعادة تضع بين مراكز تتقلها مثلما لو كانت لغتس عن سراي،

الإشارات والتنبيهات

الحالة الأولى: تهيؤات

تحت هذه الحالة يدرج ستة وعشرون نصاً قصيراً، يرتدون عبادة الحلم، ولا يتحدثون إلا من خلاله بلغة رمزية، متاملة ومعترضة، حذرة وقلقة. كابوسية في معظم الحالات، جميعها لا يخرج عن نطاق الإدراك البصري الذي يتعاقب فيه التجريدي والتعبري، البسيط والمستحيل اللحظة وفيها. فتمتدح المدى وتنوع العوالم عبر النصوص لتطغى رؤاها.

١ - التأمينية كما في (الجزيرة، الصندوق الشمس الكبير... إلخ)

ب - التجذرية التي تكفي بالرد فقط، أو تتعداه إلى حيز التحلل مثل (المراسيم، العرق)

ج - الكشفية التي تؤدي إلى التراجع أو الهرب مثل نصوص (التكهف، الاحتمال، أبواب الغروب)

د - الانهزامية التي تلجأ إلى الانكسار أو الغوص كما في (تهيؤات، الشجرة، الجزيرة... إلخ)

وهنا يجب أن نشير إلى خصوصية هذه الحالة، واختلافها الشديد عن الجزئين التاليين لها، إذ تعتبر أحدث ما كتب كشيك مقارنة بتوايح كتابة الحالة الثانية والثالثة، وبذلك توارثت لها الأدوات المتمثلة التي أعطت نسجاً شفافاً ظهرت إرصاصاته في تسريح الحالة الثانية بشكل واضح وإلى الثانية إلى حد ما.

١ - النص / الاختلاف / التلقى

في هذا الصدد سوف أقر من منطقة التشابه مع إدوار الخراط، وبدر الدين بكل ما تعنيه هذه المنطقة من مسارات مختلفة يجمعها هراء واحد يتمثل في المصطلحات الفاسدة (كالتكتابة عبر

النوعية، أو ثنائية القصة القصيدة أو حتى قصيدة النثر) والذي يساعدني على ذلك - لغة الحلم - التي كتبت بها مقسم للنصوص والتي تحيلاً مباشرة إلى أصحاب نظرية الاستقبال Reception the-ory، وأقن التوقع. وبالذات هالز وروبرت ياروس، الذي طرح هذا المصطلح بوصفه أساساً للقراءة والتفسير، ومن ثم أساساً لإبداعية النص. وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والنسائية، التي تكون متسرية في ذهن القارئ حول نص ما جانباً قبل الشروع في قراءة النص. وفي فروض وتصورات أد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو لفظة ما من القراء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات التي تشكل أفق التوقع ويأني النص الأدبي على أساس ما سماه ياروس «بالمسافة الجمالية، Be-their distance وهي مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء، حيث يسمو النص بإدعيا حسب حجم الاختلاف ويتراجع إدعيا حسب اقترابه من التوقع.

إذن فعلى أن نقرأ النصوص في مواجهة الطبع against the grain. كما يقول ياروس، إذا عكسنا النص في مواجهة الطبع في ذلكنا عنه فسوف نكتسب ما هو جازع ومعاد فيه وما هو منجز بإدعيا، وستبين المسافة الجمالية فيه وعلى هذا سندخل إلى النصوص التي حيرت مؤلفها فيما اعتقد قصصها لنا كما هي تاركة مهمة التلقي والتصنيف للتلقى.

٢ - الواقع / الحلم / غيباب الحضور

بعد القراءة الكلية للحالات الثلاث، يتبين أهم ملامحها سنجد أن الواقع

المعاش قاسماً مشتركاً أعظم، يعطى للنصوص أبعاداً تختلف حسب درجة تفاعل الذات البدعية معه، وانشغالها به حتى ولو كان بشكل حلمي غير مباشر كما في الحالة الأولى. حيث تفتح نافذة على الذاكرة المضادة فتعبر منها رموز لتوأم الذات العارضة عن تقوير واقعها المحبط الذي لا نمل تأمله أو رسده، فتخرج كل كوامنها من آمال وتوترات ونزعات عدوانية ومخاوف عبر - الحلم - الذي هو بطن فريد (طريقة للتعبير عن المخاوف والأمان والرهبات الموجودة في اللاشعور) وبذلك يكون لدينا عدة أنواع للأحلام تستطيع تتبعها عبر النصوص هناك مثلاً الأحلام الواقعية التي يؤكد تفسيرها المؤلف الحالية التي يعرضها الحالم، والتي تتضح في نص «الجزيرة، نقرأ مثلاً (لذلك المائل هناك يرسم بالحداديف، فتخرج فارغة، يعود بإصبعه المجرع، والجزيرة التي لا تشاركه تقرب وتبتعد، والعصافير التي تحن للأوكار وتشرب في انتظار النهار). ص ٤٠.

هذه المفردات الرمزية في مقابل (المخاض التي تلتفت فجأة، والدوامات التي لا تتوقف، والزهائف التي تضرب الماء بقوة) تصل في النهاية إلى الرجل الذي يجلس على الشاطئ، يرتدى قبعة مهدلة الأظراف، والدماغ التي تلتف، كحالة من الانهزام تتضارب مع نص «الشمس الكبيرة، حيث (العصافير الملونة المعلقة في فضاء الغرفة، الروائح المبكرة للزهور الشتوية نمل المعان، كل شيء يبدو متأنقاً بادي التصوع مليئاً بالحياة ص ٢٤ في مقابل مفردات أخرى واضحة الدلالة (الصندوق هو الذي كان يضيقني، فلم يعد يوسعي التحرك لأكثر من برصة واحدة، وكانت قدمي تؤولني، وبداي مضمومتين لا يمكنني أن أحركهما في أي اتجاه). ص ٤٢.

الإشارات والتنبيهات

للسندوقي تكتشف أن به شخصاً الصبح (بملاح الطلل التي لا تفرقه، تلك الابتسامة الواحدة، ذكته الحليقة دائما لكن حجمه أصبح صغيراً إلى الحد الذي أمكن وضعه داخل الصندوق) من ١٠. لا يتوقف الأمر عند هذا الكشف بل يتم الاحتفاظ بالصندوق مرة أخرى (بما فيه) في مكانه بحفرة تحت الشجرة.

يلتصق النص الإبداعي في هذا الإطار ولا يتبقى إلا جماليات استقبال الحدث، أليست وتفاعلاته في إطار المسافة الجمالية.

ثمة خيط من نور يتشابك مع الفيض القائمة، للتصوير كلها وربما لا يظهر إلا لو تحققنا جيداً، فيفسر حد الاستسلام والهزيمة ويتعمق بالأمل في القادم، والند الأفضل حتى وإن لم تعف هذه الذات الحاملة. يتسلل ذلك في الأطفال الذين يتسمون بالعزلة في معظم النصوص، الابن الصغير بجلبابه الأبيض يتكلم، الإبل الصغيرة تذهب مسرعة ناحية الباب الموارب، دائما فاعلين رغم بياضهم الملائكي، الذي حرص على ارتدائهم له وفي نص الشجرة (كنت أواصل الهبوط، وصوت الأولاد، أسمعهم وهم يملئون ويتصاحبون) ص ٣٩.

٣ - لغة الحلم / الزمان / المكان

(اللغة بليغة، والكلام بعض مقاهرها)، وعند الحديث عن لغة الحلم لابد أن نذكر أن كلا من المفسرين والحائمين، اتفقا على وجود لغة خاصة للحلم هي لغة مصورة، ذات بلاغة خاصة وشغرات خاصة، يختلط فيها التصويري والتجريدي، وتكتنف فيها المفردات بشكل رمزي، يدخل لغة سردا إلى حيز الشعر في كثير من الأحيان.

- على مستوى النصوص، نتذكر رموز كثيرة كصوريات لها دلالاتها أو تأملاتها

وهناك من قاموا بإعداد كل شيء حتى يتم ترسيمهم فيتحولون إلى كائنات هشة، تتحرره خلف الثياب في صمت وريبة. أضف إلى ذلك التحذير الخفي من الأعداد التي تنتشر فتح النبوية، تلقى في طوابير وهي تهلل فرحة بالخاص، والدخول إلى هذا العالم السري.

- لنص آخر يتعدى حد الرصد إلى التحقيق وهو نص (الفرق) الذي يتوحدنا إلى ريتين مختلفتين للنواقي، إحداهما تحذر والأخرى تستهين، حتى يتحقق ما كان يُحذر منه ويتصدق الرؤيا.

(أخبرتها أن التواجد في هذا المكان أصبح خطراً / يتحتم وتطلق ضحكتها الرائقة) (كان المسبب يرتفع فتبست إنبيها / راحت تراقب بلسر طلسولي الدوامات)، بينما أتابع بفرع تحركات المياه وهي تندفع مثل الشلال لتزجج من أمامها كل شيء، ص ٧.

بعض النصوص تثلث من تصويغات الأحلام المروعة، فتصص على التفسير أو القراءة، وقد اهتمت فرود نفسه أن ثمة أحلام لا تفسر، يظهر ذلك في نص (الزنجية) و(الصندوق) في الزنجية، يبدأ السرد بمكان واقعي ملموس، وحدث حواتي هو استخدام هذه الزنجية، التي يتلصص عليها الأطفال أثناء ذلك فتفتح لهم النافذة على آخرها، ثم تلتصق فجأة المفردات لفشاد (أسراب الكروان حين تلقى قليلاً، وتحط بالقرب منها لم تبدأ في التسبوح الجميل لما لك الملك، ويحل الصمت العميق، ويسود خشوع وتتمكنا الزهية، ونحن نرى الأعداد الكبيرة من الهزاهد الملونة تقرب مني متصفي بتيه وخيلاء). ص ٨.

أيضا في نص (الصندوق) البداية المحددة لنفسها مكان حقيقي، وحدث حقيقي متسلسل وملطفي، وفجأة بعد فتح

هذه الصالة من القيد والاختناق، نهت على الغياب وتشتط حد الانفصال عن الواقع الذي وصياه لدرجة لا يعرف معها هل كان بكامل ملبسه أم حاريا رغم أنه يدرك جيدا ما يدور حوله فلا يكون (يشكل إسقاطي للحالة) إلا الشمس الكبيرة الملونة التي تتأهب للرحيل. كرمز بأول بسهولة.

- تتجلى الحالة أكثر عبر نص (الكف) بإيحاءاته القرآنية وتظهر الذات التي تكتشف الواقع المحيط وكأنها قادمة من عالم آخر لا ينتبه إليها أحد، فيسرق منها أمانها نهكي منها (كائن غريب ملقح بخرقه بدهاء وغول، وسط فضاء محفوف بالهلاكة) ص ٣٥ وهذا يجب أن نشير إلى أن الغالبية العظمى من علماء النفس المصدقين يؤمنون بأن الأحلام تدل على صمان رمزية يمكن ترجمتها، وأن مفسر الأحلام الجيد في رأي أرسطو (هو من يملك القدرة على ملاحظة التشابه).

عند آخر من النصوص يدخل تحت مظلة نوع ثان من الأحلام يطلق عليه (أحلام التحذير) لأن تفسيرها يحد عادة طبيعة الخطر المقبل. فهي تنتج من استقراء النواقي بزاوية رؤية مختلفة، تؤدي إلى استنتاجات مختلفة عن السائد، لكنها تتحقق في الغالب.

من هذه النصوص نص (المراسيم) الذي يتم فيه الرصد لواقع ما بمفردات تشف ولا تكتشف، فهناك عالم ما يختفي خلف باب لا يسمع عبره (كلما قُتج) سوى ضجة مكتومة لآلة لا تدري كنهها، اللهم إلا صوت الشروش والجراحات، وهناك طوابير أمام هذا الباب متعلقاً حول شجرة الترسيم صفوف متراسة (بأرديتهم البهضاء، التي تصل إلى الركبتين، أعصامهم صفورة لم تلبث لهم لحي، كانوا يتحركون بأنيّة دولما أي تضرع ص ٢٠

الإشارات والتنبيهات

بشكل منظم مثل (الثعالب، للدوامات الثعابين، الأصابع المجرورة، الهدهد... إلخ) وتأمنا أيضا طريقة تراكبها مع مفردات النص الحلى الذى يتم ترجمته سرديا عبر اللغة المكثفة المجردة لأصغتنا للكثير من الشعرية فى الأداء (النقى) ربما كان ذلك واضحا فى نص (المهر) - ص ٢٢.

(من وسط انجذاب الرامحة، خرج مهر صغير لا يعرف)

إنصرف عن عقد الجماعة، راح يركض ناحية قوس الهلال القرب كثيرا، حتى كاد يلاص الضوء.

لم يكن يعرف أنه قد تجاوز المحطوب، وقبل أن يصير هدما، كانت الأنفوخة بالغة الدقة).

* ولما تحدث عن اللغة والمفردات عبر الحدث، فلا بد أن نعرج على مسرح الأحداث، ونبحث عن المكان: (ليس). نفس طريقة البحث فى النص التكنيدى) - فنجد عبر تصورها هذه بأشكال مختلفة إذا وجد (شقة صغيرة فى مكان ناء، دهلج منظم ينتهى بباب، حوش واسع تمت ظل شجرة) وقد لا يوجد على الإطلاق أو يشار إليه ولو ضمنا، وربما ظهر واختفى فى نفس اللحظة (باب موصد خلف السارد أمامه حائرا وعندما يدخل لا يجد أثرا لفرقة ما، ولا حتى مقعد) أبواب الخروج. ص ٢٥.

* وفى ضوء معرفتنا أن التقلبات بين الأحداث تمثلها العلاقات الزمنية، يجب إذن أن نحاول اكتشافها عبر النص / الحلم لرصد اختلافاتها والتعرف على (صورة الزمن فى الحلم). فى النصوص المختلفة يظهر الزمن بأشكال صديقة فنجده يبتعد تماما عن التسلسل التناهمى المنطقى مثمنا يحدث فى أحداث الوعى - عبدا بعض النصوص - ويأخذ كل

الاحتمالات الممكنة نجد مثلا الزمن الدائرى فى نص (الشجرة)، والزمن المتداخل فى (الزنجية)، والزمن الثابت فى (ثروة) و(تهوبات).

٤ - سينمائية القص:

فى ظل اللغة المصورة للأحلام، وأحداثها المختلطة، رموزها وخصوصية أساليبها، تواترات الزمن فيها، تكون الصورة هى مادة القراءة، التى تفرض التفكير البصرى، لقدرته على وصف المشاهد بالأحداث من خلال الحس التكوينى خلال لغة الشكل واللون. لكن الأمر فى نصوص الحالة الأولى هذه يتعدى ذلك إلى الحركة، والظل، والور، الألوان، بل وأماكن الرصد ذاتها، أضف إلى ذلك الصوت المصاحب للأحداث والذى يمس بدور يجعلها وكأنها تحدث أمامك فتتفاعل معها بشكل وكاد يدخلنا إلى مواقع التصوير. وأعتقد أن مثل هذه الأسور لا تتوافر إلا للسبينا ككتليات خاصة.

- الحركة المنتشرة عبر النصوص - دائما بالمثل المضاع - تعطى حضورا دائما فى كل قراءة نجد مثلا (الزحائف التى تضرب الماء بقوة، كوكبة الجند التى تصعد المتعدد، ابنتى الصغيرة تيكى). أيضا عند الحركة إلى الأشياء (الحرمة) الأسنة للماء، دفعات الهواء المساجى) يظهر أيضا اللعب بالظل والنور (يسقط نور باهت، المسير عبر دهلج مظلم وقجانية الضوء بعد ذلك). الأصوات العديدة التى تكمل فيلمية النص كموسيقى تصويرية تكاد تسمح فى معظم النصوص لحد البهار (المصافير التى تكرر، الفخاخ التى تفتح فجأة، صوت المؤذن الذى يلف ويلف ويخت). أما أهم ما يجب الالتفات إليه فهى (التهابات المفتوحة لبعض النصوص) والتى لا توافرها إلا

الكاميرا، مثل تثبيت اللقطة عند لحظة بعينها، وبشكل مساجى كما فى نص تهوبات (ارتفعت الذراع من الظل إلى النور، والتفتت الضربة المساجية، لكنه ظل هكذا لم يفعل أى شيء).

أو استمرار رصد الحركة حد الاختفاء، بما تحدد به اللقطة من مفردات تتغير تتكاثرا كلما أبعد الهدف المتحرك وتتضاءل حجمه. يتضح ذلك فى نص ثروة ص ١٩. (رايتها من النافذة، نفضى وسط الناس بثقة، تفتش أقدام الزحام، وكانت تختفى).

الحالة الثانية: زهور شوية

بين الواقعة والفتازيا، تقع نصوص الحالة الثانية من أحوال محمد كشيك، والتى يظهر فيها الزمان، والمكان بملامحها الحقيقية، فويلعان فعلهما فى فوجلة قصص قصيرة أهم سماتها (التعدد، والتضاد) وذلك عبر آليات سرد تعتمد على السارقة، والرمز الذى يحتل مساحة تسمح للمتلقي بإنباشاة الإيجابية فى فعانيات النصوص خاصة وأن تواجد المؤلف كراو (تقريباً لكل القصص) قد يحد من حافز التلقى والمشاركة فى طاقاتها الإبداعية (فى حالة المباشرة) وهنا لا يفتنى أن أشهر، لى أننا أمام قصص قصيرة تشترك فى جمالياتها السردية مع نصوص الحالة الأولى ولكن ليس بنفس القدر فى كل القصص. (إذن الاختلاف كمى وليس نوعيا) وربما يرجع ذلك إلى طفوان آليات السرد، بشكل مباشر أو رمزى ووجود فكرة محورية يركز عليها الكاتب.

١ - الذات / الآخر.

عبر جدلية واضحة تتجلى الذات فى مواجهة الآخر فى عدد من القصص كما فى (الحارس، يوم النوم، الثعالب)

الإشارات والتنبيهات

٢ - المقارنة / الرمز.

يشكل افتتاحي يتضاهى مع وقائعها الأحداث يرسم تحريك بقية القصص بألوية سرد تعتمد بشكل كبير على المقارنة والرمز، خلال لغة تختلط فيها جماليات النص، وجماليات الشعر بشكل متجانس يظهر في تركيبات الجمل، التي تعطي استمرارية، لجدلية (الذات / الآخر).

- في (الشواطيء الحجرية) تتضح آلية المقارنة منذ البداية حتى النهاية فالصيد يذهب لصيد السمك / يصطاد صغور.

وتماوت العصفور / وتركه الصيد فوطير.

يلزل لإحضار شعبان السمك العالق بالمسار / يعود العصفور.

يستلقى الصيد مسترخيا على الحشايش / يتحرك الثعبان المهشم الرأس إلى العصفور الراقص مستعلما. (راعي الفتازيا في اختراس شعبان السمك للعصفور) هذه المتنايات الواضحة تغفى في طياتها أيضا مقارنة على مستوى آخر هي مقارنة الحياة والموت.

- آلية المقارنة نفسها والتي تغلق الحالة تظهر في قصة (التكعيبية) التي تسيطر فيها على الراوي الطفل رغبة قوية في الصعود، على السلم الخشبي القديم، المبطن بتكعيبية العطب المتكيدة، رغم علمه بحجم المخاطرة. وعندما تبول التكعيبية ويبدأ انكسار الخشب، تنتبه الجدة وتصرخ وتجلو الخطر في صياحها. (وأنه لن تنزل من هذه إلا ميتا)، تنسج دائرة التخوف والاستكثار من المتجمعين جميعهم بما يوحى برد قبل تلقائى هو شعور الطفل بالخوف، أو النكاح أو الفرع لكننا نقفأجا بلا مبالاة شديدة يطمح في استسلامه لتأمل جماليات المكان من

• حيث تظهر الذات في مواجهة

الحارس في القصة الأولى والتي تتسم بالتقليدية، فهناك مكان واضح (حديقة الشوابة التي تقع بجوار المرمى)، وزمان واضح (قبل أن تتسرب الشمس وفكرة واضحة، يتم التعبير عنها بهدوء، حتى الرمز فيها جاء بتقليدية رمز الرقعة المشهور بوعو (التبول) على الحارس. لكن تاريخ نشر هذه القصة بالتعليق الأدبية سنة ١٩٨٣م قد يحفظ لنا أسباب ما سبق من ملامح تقليدية.

- لتشارك (يوم لعدم) مع القصة السابقة في البساطة ووضوح الفكرة، لا أنها تتميز بالحركة الواضحة للشخصيات وهي ما تنقل السرد إلى لغة المشهد، الذي يحفظ العين لتتبع الحركة لتتكسر بذلك التقليدية الإخراج.

• تلويحة أخرى على نفس الوتر، تصرف في (الثعالب) فهناك الذات المضادة للآخر، الذي يختلف هذه المرة في صفاته، حيث المرواحة، والانتفاض. وتختلف سمة الذات أيضا فتظهر في ساحة المعركة يرى المهاجم أو المغامر، مع علمه بمخاطر الخطورة. لا أن الرغبة في الكفاح هي التي تدعها (قال أنها تستريح الآن، وما تسلت إلى الجحور ومال فجأة على الأرض يتسحب ويتبين الأثر) (قلت له إنها سريعة ماكرة وان تمكن حتى من رؤيتها). هذه الثعالب كرمز قائم بذاته له مدلوله الواضح الذي يترافق مع (جاءت من المدن البعيدة لتستوطن المكان، تحطف الفرائس ولا تجد من يملكها). وعندما يستكمل السرد بما يوحى باختلافها خلف الأشجار، وانزوالها. يستلحق في المقارنة حين تفرج فجأة من الجحور المعتمة مكتشفة عن أنيابها التي راحت تستطيل وتكبر قبل أن تحاصر المكان من ٥٤.

أشجار ونخيل، واستمتعاه بأكل العنب ويختم ذلك التأمل بالعناس.

أما في (البيت الكبير) فسناشد الرمز بكامل حضوره ودلالاته دولما مباشرة أو تقليدية، بأى جزء من أجزاء السرد عبر القصة نجد (البيت الأبيض) في (الناحية الأخرى من عالم الراوى) بكامل سطوته التي تصل إلى موت من يريد الإقتراب أو التطلع أو المعرفة، وذلك عبر لغة دلالية، رمزية تعتمد بشكل خاص على مفردات متجاوزة مختلطة (الطواويس والنمور) (الفيلة والظباء) لتلوين هذا العالم. وتأطير رفضه له والتشابه المحسوس (رغم اختلافه) للوطن.

- يستمر أيضا الرمز في بطولته الحركية النص في (غوايات) حيث ينتصر بحضوره وإحالاته على لحظة الجسد أو التواصل مع الزوجة أو الصبيبة بما تتسم به من حمومية وصداء. فهناك (أناشيد كابية حملها المذباح، ورسائل أبناء إلى ذويهم في بلاد محاصرة وهناك أيضا (أصوات مجنزرات تعود، وجنود يهبطون في الحفر).

- يشترك مع هذا النص في التشابه حد التوأمة قصة (النعبة) فالنطل في الفيلم الذي يشاهدانه (يهودى) (يحمل علما عليه نجمة داود، ويجرى وخلفه العربات تهوى مشطعة من أماكن بعيدة صافية) يمكن النص المقارنة أيضا (استمتاع الجمهور المصري ومتابعته للفيلم (برموزة الواضحة) بينما يختلف معهم الراوى في التلقى ويستيقظ لديه شعوره الوطنى الحقيقي ويوقف حالاً بينه وبين استمتعاه مع صديقته في لحظة حضور صادقة متشعبة، يقف أمامه، (يحمل شاربته الملوثة، تصترق خلفه العربات، وتشعل النار) ولا يترك له أية مكانية لبدا من جديد تواصله العميم.

الإشارات والتنبهات

الحالة الثالثة: صحراويات.

يصدر لنا محمد كشيك - في الجزء الأخير من أحواله - المكان كيمبل محوري في أحد عشر قصة قصيرة تجميعها الصحراء بوحشة حضورها، وتأثيرها المدمر في تشكيل حركة الوقائع والأحداث، وتأثيرها الأقوى عندما تتحد قسوتها بقسوة التجربة، التي خاضها المؤلف في حب ١٩٧٢م ليتضاهل الكهر ويزداد عمق الخطوط التي تصغر داخل الذات المحاصرة وهنا يجب أن ننتبه إلى ذلك كشيك في الفرار بإبداعه من مصيدة أدب أكتوبر، بملامحه المتعادية، عندما ركز على إنسانية اللحظة وجوانبها فأتاح مساحة أرحب لفاعلية النص وعمره، فلم ثبات مكان التجربة. بذلك تصبح ذات القاص (حقيبة فردينية) يتجمع فيها ما يشبه السجل لغيرة الماضي، وتختزن في ذاكرته حتى استثارها بمثير مشابه أو إشارة إلى هذا المثير لكي تعطي استجابة مشابهة أو ربما نفس الاستجابة للمثير القديم. من هنا يجتمع لهذه الحالة من أحوال كشيك بعض الملامح التي تميزها وتسطيها راحة خاصة وهيبا حميا.

١ - المكان / الموت

عندما يتحدث المكان استاتيكيته، ويقيم لذات المبداعة، فإنه يحرشها على إيجاد صيغة ما للتعبير عن انفعالها (ه). فيكتب سان جون بيرس - أنابال - (٨) إثر زيارته لصحراء جوبي شمال الصين، ويكتب صبري موسى رائحته (فساد الأمكنة) إثر زيارته لجبل الدرهب بالصحراء الشرقية ويكتب كشيك تجربته الصحراوية بين قهر المكان بمفردات توحشه من (شعابين تلح، ثعالب تموي، عقاب، طحالب سامة). وقهر الموت المرتبط بهذه المفردات ارتباطا وثيقا يرتفع على مستوى الذات إلى عادية الحدث تكاريته البسطة ظاهريا.

وعبر لغة المشهد يتم الاحتواء للمساكنات الشاسعة، والمفردات المتنافرة والمتناثرة، على مستوى المكان والحدث، حتى تلجج اللحظة الإنسانية التي يريد الوصول إليها. (في (المواقع الخلفية) ص٨٧. (كان الحاجز الترابي مرتفعا جدا، حتى أن الرجل الذي يرتدى الكاكي، ويقلب أسفل المكان بدا صغيرا إلى حد غير مألوف)، (كثت ميتلا أحاول دون جدوى التخلص من تلك الطحالب السامة التي علفت يدي) هذه الصور من الكهر والعجز الإنساني إزاء المكان بل إزاء طلع يطق بجسده تبلور في هدوء سطوة المكان. أضف إلى ذلك كونه مسرحاً تحدث الموت لجندى الاستطلاع الذي يراقب طلعات طوران العدو، في الغارة التي تنتظرها، فيحذرهم فور رصد الطائرات من بعيد ويغيب لبيبي حضوره أعلى من أزيز الطائرات، وأصوات الانفجارات.

- يتواصل النص السابق مع (غناء صحراوي) حيث الجندى «ضاحي» الذي كبله زملاؤه بالأسفاد، والمذلة، (أمر لم يفصح عنه النص) وتركوه أمام الخور في اللقيز قبلي أمامه ساكنا هادئا مستسلما الكهر الصحراء، وقهر العسكرية، وقهر زملائه أيضا أثر الخطأ الذي ارتكبه، والذي يبدو أنه لم يكن يتناسب مع حجم العقاب الذي عوق به، قتل ساكنا لم يتحرك جثتي وهو يرى لبح الشعابين لتختتم حياته بصرخته المتوقفة، التي تترك قريبا بين الوديان. وتظل على المستوى النفسي (لأمثلة) - لا تتطوع بل تتحول إلى غناء يبدأ ضعيلا أكثر قوة وتناغما ص ١٠١.

٢ - حضور الغياب / الواقع

استمرارا لاحتفالية الموت الصحراوي، بسطوة حضوره على مستوى النص

والواقع، يطرح في المقابل الوجود، لأن الموت على حد تعبير سارتر، ليس فعلا دالا بالضرورة، ولكنه ظاهرة يماينها الإنسان، وعرض قد يصيب الجسم دون أن تكون له علاقة بالطينية، والذي يساعد على ذلك حجم التجربة، وانسهار الذات الإنسانية في أنا واحدة ضد عدد واحد وضد صحراء، وضد الموت ذاته، يحول أجزاء هذه الأنا الواحدة (عندما تموت بشكل جمدي) إلى طاقة كاملة في بقية الأجزاء، تعيش فيها وتشاركها بومها فتتلف بذلك على درجة «أنتونيوم» خاصة Antomia - حتى إن كانت المشاركة مجرد صورة في إطار، أو ذكريات ترفض الرجول - على مستوى النص يتأكد حضور الغياب بأكثر - من مكان. في «شجرة اللعناع، تلتحم الذكري لحظة الاكتمال واللشوة وتفرض وجودها، بحق شرعي. كانت نائمة تطلع بأشياء بعيدة، لا وجه لها وكنت أحاول النوم فوق بحار الذكريات التي ترفض الرجول، فخرى الضابط في «إرفع الكاب، أريد أن أرى وجهك»، «عندما رأيته اقترب مني وقال: حينما تخرج الدابة لا تطلق فكك هكذا وأتسم، كان يتسم دائما، وفي السماء يسأل عنه ويحدث مرسوم الدفن، هكذا ينهي الأمر وتبقى انتماسته التي تسكن - الجندى - الراوي لوفج حطرها في النص كلما أتبع لها ذلك.

- يتجلى أيضا حضور الغياب في نص «مطاردة، فهناك الصورة التي كتب خلفها «لذكرى الفائدة، مكانها الذي لا تبارحه - على المستوى المادي - أما على المستوى النفسي فيتأكد هذا الحضور صبر سلبية من الذكريات لطلعات إنسانية متناغمة مشرقة مع هذا الصديق (الصديق بعربات اللاندروفر والهيونماج على المذقات وفي الجبل، والضحك معا، حتى

الإنصات الداخلي ... محاولة للإمساك بالزمن

قد بين الدخول لغائرة فردانية (أنا الراوي) والفروج والتشاك مع الدوائر الأخرى الخارجية (الأنا أيضا مضاعفا إليها الآخرين) مما يشكل الذات بفهمها الأوسع لا ذلك المعنى الضيق (للذات) الذي حصره نقادنا أو محترفو الكتابة -مترادف لأنا- سواء كان هذا دون معرفة أو عدم امتلاك لحسن التمييز بين المفاهيم وتحديدما، ربما يكون مرجع سوء الفهم هذا ليس للكتابة من كتابنا وحدهم، أو لدخولهم على النص/ الحالة الإبداعية ومع مجهول بالآلات والشروط الغريبة عن جسد النص. فمماز بعض من حملة مباحث البنيوية وصيغة مروجى التقنيكية ويعتبرون بالخصوص الإبداعية ويقطعون عليها الطريق إلى الممتلئ فيزيوتة تقريبا على تعريف. وقد تابعهم في ذلك الكثرة من صبية الكتابة الحديثة فأنجزوا سالم يستطع أبائنا إنجازها في قريبتنا حين كانوا يحاولون حرماننا من قراءة القصص والشعر، لقد قام الكتاب أنفسهم بالدور خير قيام فانصرف الراغب والراغب عما يسودن به صفحات الورق، وحتى لا يكون ذلك جورا ما أو تجاوز لقلعه من الإنصات أن نقول إن الشعراء ونقد الشعر كانت لهم اليد الطولى في ذلك، في حين احتسفت النرايونون والناصون بروج الإبداع، وحتى لا يتهمنا أحد بإطلاق مفردات ميتافيزيقية في قولنا (روح الإبداع) ولأن الشرع بالشعر ونكر فإن لفظة ميتافيزيقية ذاتها عمقهم فلسفى وفكرى ابتذلت من جراء استخدامها في محط أو غيره وكأنها تلبية جديدة، وما قصدت به من (روح الإبداع) ذلك الخيط السرى المعن في

الناس يجلسون على المقهى، يلعبون الورق ويدخلون الشيشة بينما يظل هو يمشى ويصلى وتحسن النسيان ولا يجد من يسلمها له ليستريح.

- يتواصل لمن، التوافق الأخرى، مع النص السابق، في مجابهة واستخراء الواقع الذى لا ينتبه أحد إلى المفردات الدخيلة عليه، والمستجدات التي تستوجب البقطة، يرى كشيك عبر نافذة الحلم التي يجد اصطياد لقطاته منها: الأشباح الذين يدسوا كل الشجيرات الخضراء، ويذهبوا بعدها إلى الميدان، ويرى أيضا ويرمزية راعية (الحصان الرخامى الذي يحرس الميدان بلا فارس وعلى أحد جانبيه سيف مبتور وصدم). فنبولر فكرته في التيهك هذه الأشباح للأرض والزرع وحتى الحصان الذى تدافعت بسرعة ودون جلبة لتصعد مؤخرته. لكنه لا يتكلم كعادته في معظم النصوص عن الأمل في الله. والحلم بالإستباق عبر مستويات التلقى (الشخصي والوطني والإنساني) فيصير انتفاضة هذا الحصان الذى «أخذ يضرب بحوافره حوافر الصغر الأملس حتى انفجر الشرر، إنتفض بشدة كأنما يلقى عن كامله صدم أثقال طال حملها، ص ١١٠».

هكذا تستطيع الفروج من عالم كشيك، وأحواله التي أركته، فاختلط حلمه، بواقعه، شعره بنثره، فرحه بحزنه عبر رموز وتواترات ترك للمتلقي ترجمة معانيها وألربط بينها وبين تشابهات ذاته، بجسر أعتقد أنه لن يكون القراءة الأولى فقط، لأن مثل هذه الكتابة تستحق أكثر من التأمل. ■

أمل جمال محمد

الكولونيا الخاصة) هذا الصديق عندما تصببه القذفة، يحاولون العثور على كل الأجزاء ويذهبون به إلى المستشفى العسكرى، لوغيب. يظل دائما معه، يلاحقه في كل مكان حتى بعد الخروج من الجيش، فنجده في المقهى، الشاع الجاني، يحس بأنفسه، قلعة. لدرجة الاحتضان لكفه دائما يظل في مكانه لدرجة مريكة، ومعدية بحضورها الكامل. هكذا يلتق كشيك بأدوات السر وحقبة الذكريات إلى الحياة المدنية ليمسك رغبما هه في استكراء الواقع الذى يستكشفه حتى ولو بوحشة الشرق في حيون الجند الخارج من معركة يبرز ذلك في عدة نصوص توضح اختلاف الرؤية لدى من يرصد عن رؤية من يحويون فيه بمادية لم تلقها نار الحرب أو شغافية التعامل مع الموت، وهذا مايلض عليه التنبيه والتحذير عبر المفارقة والرمز- مثلا في «بربات صحراوية»، (هناك مبنى ذوقية بيضاء صفت حولها مختلف أنواع الأعلام في الخلف وعند نهاية الطرف كان علم كليب له لجمة واحدة سنة أطراف مدببة والناس تحت القبة بجوار مقهى البرلمان، يلعبون الورق ويدخلون النار جيلة في شاعة وكسل)، وهناك الرسالة التي يريد الراوى إبلاغها وجملة سرية للفاية، مكتوبة بالأحمر ويخط واضح على المظروف ومع ذلك لا يجد من ينظر هذه الرسالة ويتلقاها. أثناء ذلك على مستوى النص وعبر مفردات ضبابية يستعرض الراوى الواقع الذى يتضاد معه ويستكره ويحذر منه مثل (المحلات الكثيرة، ذات الواجهات التي تحمل لغة أجنبية الببوت الصالية جذر والرمادية اللون، السوبر مساركت) هذا الواقع الذى بدا ملامح سوق كبير للإستهلاك والاغتصاب، حتى اللغة لم يعد يفهمها ومع ذلك مازال

الإشارات والتنبهات

شأنه شأن البيت الطيني أو الأسمنتي المصمت، فندخله الفص ويخرج الفئارج حرية أكثر في أن يتفخل داخله ولا يبقى هناك حدا مكانيا بالفعل أو فاصلا بين ما هو داخل وما هو خارج حتى في نفسية الراوى/ للقاص فإن الحداثيّة أو أنا الراوى تتشابه مع الدائرة الخارجيّة الآخرين وأشياء الخارج والمأهله مشكلة في حراكها هذا مفهوم للذات من خلال تمثيل هذه الأشياء تمثيلا زمنيا يعاين انفلات الزمن من قبضة التحدب والتكميم.

ولأن الأسر كذلك من حيث عدم الوقوف في مكان بعينه فإن الزمن الذي هو إطار حياة الصياد/ عبد الحكيم من حيث السير على الوقت في الصيد للصيد والصبر والعناء في كتابة هذا بالنسبة لعبد الحكيم، كذلك لم تكن مصداقة أن تجيء أولى قصص المجموعة (الإبريق) أو (إبريق) منذ البداية في تشكيل العنوان ليس هناك تصديداً (إبريق) ولكنه ما يشتمل في بنية الكلمة وتشاعيلها حركة الإبريق نفسه من تارجح أثناء توجيهه إلى أسفل لكي يتدفق الماء ورجوعه إلى أعلى وهكذا حركة أشبه بالأرجوحة، هذه الأرجوحة التي وإن وقعت في إطار زمني يبدو واحداً إلا أن هذه الحركة المتأرجحة في الإبريق والضمت وحركة الإبريق (الحنية) على صدر البيت في الأتوبيس بالرغم من تباين الأمتعة في كل منهما إلا أن هناك أزمنة ما تتداخل وتشابه فلا وجود للحركة التي تجيء الآن (الحاضر) إلا ما يتغير من أسئلة قديمة (ماضي) في الحركة الأصل، هذا التدخل الناتج حسب المواقف لتسبب تصادم الذات برغبتها (زمن الحكاية) أو بموضوع الرغبة (زمن الصوت) وفي النهاية هذه اللقطة التي بين المتأرجحة (زمن الكتابة والقراءة معا)

ولا يغيب عن القارئ ما توحى به (السمة التي تحت الماء التي يربطها

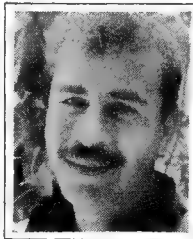
أمامها، فوقها، خلفها، في ذاتها، فإنها بالتالي لا تمتلك بصيرة ما يحدث تكون شعاعها الإبداعي وهو الرابط بينها وبين القارئ، لذا فإنها ما إن تقرأ حتى تتسنى ولا يصير لها وجودها الفاعل وإن ظل تواجدنا على الورق ومرجعات السطح والمجلات غير المقررة أيضاً.

وبعيداً عن أوهام الحداثة والقطعية المعرفية والكتابة تحت إرشادات الوصاف (الكديّة) أقصد النقدية التي شاعت بين صبية كنهة الحداثة المقدوعين وهذا أى (الخدعة) لا يعلمون من سبب رئيس في جفاف إبداعاتهم ألا وهو القطاع الموعبة وعدم وجودها بما تشتمل عليه من حس فنى وعراك ومعاركة للوقائع واللغز في آن.

بعيداً عن كل ذلك يقف أو يكث الصياد أو عبد الحكيم حيدر في خصه البوص) ذلك الفص الذي وإن كان يمثل حدا مكانيا فإن خارجه يمارس حضوره باستمرار ذلك الحضور المتأني من الجمال الخارجى للفص من ارتباطه باستعداد انحاء الفضاء الخارجى فإن الدخال داخل الفص (زاوية ما للكتابة ومراقبة الزمن) معيش ومحسوس، ولأن التركيب البنائى للفص لا يسمح له باحتواء أسرار كثيرة

التواصل بين الإبداع ومثاقفه، تلك الروح التي تضمن للإبداع توجهه واستمراره متمثلة في فكرة التأييد التي يعين المكان والزمان فيها هما الإبداع، والإبداع هو تزواج المكان والزمان وقاطبة الآخر في تشكيل حركة المكان وحركة المكان بالتالى هي التي تجسد الزمان ذلك الزمان الذى يسرى سريانا خفياً ومعلناً في الأشياء والكائنات وأفعالها لتكفل بحق مع العبقرى جمال حمدان: (وما التاريخ (الزمن) إلا حركة الإنسان في الجغرافيا) كذلك الإبداع الذى هو حركة الجسد وإشاراته وتطوحيات الروح في المكان والزمان مما يمكن للفعل الإبداعي من وجوده وتواوجه في المكان مكاناً بل أمكننا المتعددة تعدد لحظات الزمان.

والذى لجا من طفاهن الذهني الواحد نتيجة للقراءة المتسربة لبعض أعمال الكتاب الشوام والكتابات الفرنسية لم يتج من الوقوع في التصورات المألوفة والجاهزة من المكان والزمان وبالتالى أجبر وهو في هذه الأجبولة على عكّ نفس المفردات والسماني ذاتها، فالألفاظ تجيء في السياق لذاتها أو لأنها كذلك لم تكن أو تسمان هذه الكتابة بالفروج بالجملة أو المفردة في سياق الجملة والعبارة في سياق الحالة التي تكتب فيها إلى أساق فنية بعيداً عن وجودها الفوتوغرافي من الأرض إلى الورق، لم تعد للكلمة المكتوبة هكذا القدرة على مغادرة الورق والاشتباك مع مفردات الواقع: المكان والزمان (الحملى والواقعى، والمحتمل وجوده) لم تفض إلى مسارب مخصصة لحظة الحدث ولحظة الكتابة ولحظة القراءة، وكثيراً ما تكون في الأخرى (القراءة) ومسلتا إلى حالة من تداخل واشتباك اللحظات الثلاث، ولأن معظم هذه الكتابات التي اعتمدت على الذهنية الكتابية لا تحمل شوقاً لشيء ما خلفها أو تتعامل معها،



عبد الحكيم حيدر

الإشارات والتنبهات

المسافات في المكان إلا أن هناك زمنا واحدا يجمعهم سواء زمن الكتابة أو زمن التقابل بين كل صورة ومثيلها الآتى، ولذا جاءت الكتابة في هذه القصص بلغة غير ما هو شائع من لغو الكتابات فكانت بحق اللغة التى لا تتردد في تعريفها بأنها حوار يلتقى الآخر والعلاقات ذات المعنى التى تؤسس لوجود الإنسان قوامه الرغبة والرغبة والصراع بين هذين المقومين، وعلى جانب آخر نجد أن الأمكنة المروى عنها أو المروى فيها في قصص (صباد في خص) رغم معرفة القارئ العميقة بها عند القافية أو السمعية عند البعض إلا أنها تصبح في كتابة كهذه بما أنها أى كل مكان تجسّد لزمن ما ولحال ما فهم شأنها شأن اللحظات التى تتشال وتتقاطع في الزمن الواحد في المستغنى، المنابر، لوكائدة البرامسات، الدبر، الصلح، الأمكنة المتحركة الأوكوبوس، القطار، كل هذه الأماكن ما هي إلا لحظات زمنية أو إن شئنا الدقة هي الوجود الغبى بصرية الشخص فيها للزمن.

والخص في النهاية ليس مكانا متعينا حتى وإن بدا كذلك في الواقع إلا أنه حين ينظر المرء جيدا ويصنع اللظرف في قصة (حكاية النمام) نجد أن هذا الخص ما هو إلا لحظة وسطى بين هذه اللحظات المتداخلة (المتقاطعة) يتخذها الكاتب مكانا يبين منه على حدة خارج (الأنا) ليوكتشف الذات (الخارج مع الأنا) ويؤازر بينهما أو يتقاطع الحائنين معاً مما يولد الشرير الإبداعي، فأنقص إذن لا يعدو كونه زاوية للمقولة (الكتابة) وما السيد سوى عهد الحكيم حيدر وما السيد إلا هذه اللحظات الفائتة ومحاوله ترقبها والإمسك بها في شكل قصة أو حكاية مغلقة في الطوبى والطباب... ■

يوسف وهيب

منتصف ذراعى إلى بقعة سوداء مكان أكثر من مائتى حكمة) ص ١٥ وقبلها في بداية القصة: اقترت من البلدة، التين الشوكى على أروها، والمستشفى بعد التين الشوكى). ص ١٥

إن كل وخزة محتملة أو متخوف منها من التين الشوكى قد تمت بالفعل في المائتى حكمة بلهارسيا وكل وخزة أو كل حكمة في باعث أو ملجأ لزمن ما، ولا يبرح التخوف ذهن الراوى/ المفكر ولعل التخوف الأكبر هو موت الأم: (هل شمة امرأة هي أمى ممددة على المشرحة تمتع زواجي) ص ١٦ مما يعنى بدوره موت الزمن كله فهو الشاهد الوحيد على أزمنة الحزن والخطوبة والفرح والحزن وألم المطارة وكل ما مر ويمر على الراوى من أزمنة على الرغم من أن هذه الأزمنة قد أفلتت ولا يمكن الإمساك بها ولكن كل ما يملكه الراوى ويستعبد ويستعبد معه هو الإنصات إلى كرددات وإشعاعات هذه الأزمنة واللحظات التى تتشال من الخلف إلى الأمام وتعود بدورها إلى الخلف مرة ثانية وثالثة في دورة لا تنتهى، فكل ما حدث بالأساس يحدث اليوم وفداً وفى كل لحظة خاصة عند أولئك الذين يعون المفهوم الأساسى للزمن ليس ذهنياً فحسب إنما ما هو الزمن ولحقاته ووخزاته لا يخلو شيء من آثاره.

ليس تجاوزاً إذن إن قلنا إن شخص (حيدر) بن فهم هو نفسه ليسوا شخصاً بالمعنى القصصى بلقر ما هم شخصون فلسفية ليست بالطبع لتتاج ذهنية وإنما تتاج هذا التضائل والتناثر بين لحظات الزمن وأفاعيله في المكان والإنسان، هم باختصار تجسيد للمكان وبحركتهم فيه يتجسد الزمان، ويتضح ذلك في قصص: «حديث النوبى»، «ليلة العيد»، «امرأة تحاكم الدنيا»، حيث إن الشخص بما هم تجليات أو نتاج لأزمنة أو لحظات زمنية متعددة ومتباينة

(الراوى) وما تعلمه من ترميز إلى السيد الصغى المنظور من الإشارة إلى أن هناك زمناً ما مختبئاً في مكان ما قد نراه ولا نستطيع الإمساك به أو قد لا نراه.

ولئن كانت كتابة هذه الشظايا الشفة التى تبدو مهملية في زوايا حجابية وتوقيفها مما يمنحها وجوداً فالتأزياً، فإن هناك أمرين لابد الالتفات إليهما: الأول: تلك الروح الساخرة من عبثية الزمن، هذه الروح لا تهب للظفر في الكتابة أو معنى إنما تأتى نتيجة نهائية من القراءة ذاتها. الأمر الثانى: توهم أن الكاتب بما أنه يكتب قسمته أو هذه الأحداث هناك ضجيج ما لتتاج كل هذه الأحداث المتقطعة والمتقاطعة في آن إلا أن التأمل النهائى الذى يحصل عليه القارئ كما الكاتب أيضاً هو محاولة للإنصات الداخلي والتصنت على سبيل الحركة الداخلية (أشياء الروح) والحركة الخارجية (أشياء العالم) ومناجاة سبيل كل من الحركتين والإنصات لتداخلهما وتباينهما في كثير من الأحيان مما يحو كثيراً من الحدود الزمنية المتوحمة.

ليس هناك إذن لسق لمرنى صاعد بمعنى التوازي بين زمن الحكاية والسرد وإنما للزمن النفسى الحضور الأغبى، ذلك الذى تتداخل فيه الأزمنة جيلة وذهاباً كبدول الساعة، ليس هناك بالتالى قرار (استقرار) ما، ذلك الذى إن استطعنا الإمساك به في الحياة إلا أنه في الكتابة يصعب ذلك إن لم تكن الكتابة تمتك هذا النص الغرائبى والاعتناء بأوصاف التوثر التى تؤسس بلاغة التخييل المستندة إلى الغرابة المقلقة نتيجة تصادم اللقبوسين معاً أو تصادمهما مع حالات أخرى، فلى قصة (سرق الحزن) ص ١٥ يتبادل الماضى والحاضر أماكنهما ولا مكان لهما إلا في الراوى نفسه فهو محط الزمن والتجسيد الفاصل إن لم يكن ذهنياً فهناك أدلة مادية في الجسد نفسه (أرو

الإشارات والتنبهات

يعلم الشاعر عن هويته الزائفة في صرامتها واللازمة له إذا أردت الدخول إلى عالمه..
ليكن..

في المقطع الأول يقر الشاعر بالفتن بل إنه يعلن استسلامه له، بل إن «الناس لا تصل إلا زديلة مكسدة»، لماذا، بكل هذه البساطة، يخاف الشاعر الكلمات قبلقيها على أول تاصية في تجربته هو الذي يفعل كل شيء - يستخدم الشاعر مفردات تعود إلى الأنا تركت/ أعلنت/ أسوس/ غلبتها ثم يعود ليحدث نفسه وكأنه بعيد عما صنعه بلغة تصطم به تركت إليه فيقول:

الآن يستطيع المسافر

أن يكشف عن ساقه

يحلق في شاشة الأفق الكبيرة.

ويجلس هادئاً.

في نقطة الغياب.

وإن الشاعر يلجأ إلى حالة الحاضر الغائب بالمقصيدة فيبدأ في مقطع آخر للمقصيدة إلى استخدام مفردات لائنة:

الزفرة مثل حجر الرقائق/ والنعامة..

ولأنه تأمى من الشعراء التبار فلا بد من أن يترك بصمته السريعة التي تجعل من يقرءون يتشوقون أمام تعبيره:

صراخ بين بظلال ولوزة/ وسرير يلقمها لمذبحه.

رغم أن التشبيه صارخ في المقابلة بين البظلال واللوزة لكن المذبح وقعت يقول الشاعر في رومانسية مباحة.

بالأمس تركت حبيبتي.

تأمل تدبيرها الرعويين

(لاحظ الرعويين هنا) فهو مفرد يحمل دلالات كثيرة زهل يذكره مثلاً بحالة الانطلاق/ بعدم التلوث/ بالفضاء المتسع/ بالغور في حياتهم).

وهو اللحن الذي تغني لفكوسيتي أغنية محبوبة.

«الكتابة التصويرية، عكس السياق الذي يقدمه محمود قرني، التزود بشرية ماء معرفية وفنية وفلسفية قبل الشروع في قراءة الديوان لأنه لا يعتمد المنطق الشفاهي في الشعر لنحوه إلى التحرير كما يستعمل الكثير من الشعراء ويعطون بمنطق قصائد (التوك آواي، التي ربما أيضاً يحتاجها زماننا لأن كل زمان يلزم ما يحتاجه ومنهم شعراءه وإن شعر محمود قرني ابن هذا الزمان أيضاً لكنه ي طرح رؤياه بشكل مختلف تماماً.. كيف؟ هذا ما سأحاول الإجابة عنه من هذه الرؤيا..

هذه الكتابة عند محمود قرني لا تستطيع، مهما توقلت أمامها، إلا أن تلف وتدور أمام القصائد لتضع يدك في النهاية على كسر قاعدة التعامل مع المعنى المباشر للقصيدة وأن تتججج عليك بكسر هذه القاعدة والتعامل بمنطق التصعيد ربما - الدرامي - داخل القصيدة الواحدة التي يفسها الشاعر تقسيماً عديداً إلى مقاطع توهم أنها متفصلة ومتصلة في آن أو بمنطق البعد عن القصيدة الطويلة الواحدة.. إن محمود قرني يفعل ذلك ليقطع على القارئ - خط الرجعة - في قصائده التي شوج بمفردات وأشباه تقلى عالم الشاعر الذي يقترب بك من الحياة بتجربة إنسانية واسعة وأضل.

يقول الشاعر:

زهر شيطانية، شائول وألوية

مخاف، كلها تضر أمام الشعب

ياجلال شديد.

إن سمة الإجلال عند الشاعر في صنعة الموت/ وإن فعل السير هنا لا يأتي إلا من أفعال جاذبة صامتة بل وشيطانية أي ثم قد فتد إليها يد الإنسان (شائول وألوية ومخاف) إنه ليس فعل السير بقدر ما هو حالة الموت تلك الحويلة المربعة التي يخرج منها الشاعر ليؤكد ما في مسار قصيدته الأولى - هو ملتحق مدمر - صمت يسير أمام الشعب ياجلال شديد، وهكذا

مهامات الإنشاء

مهامات الكتابة

فانبراشاغت الضحية، وشاعر موت، وظلال، وفراخ عريضة، وقناصة، وطوابير مسوس، ومكلسة القناديل، وضريح للإمام، ورجل طيب، ومذلة، وصومعة لللال.

هكذا يقدم الشاعر محمود قرني ديوانه الأول «مهامات الإنشاء» الذي صدر عن سلسلة أصوات أدبية.

ومحمود قرني ربما فرض عليه زمن الكتابة الذي يحياه أن يقدم للقراء على نحو، وأن حقيقة الكتابة في نحو آخر كأغلب كتاب هذا الزمان الموهوبين. فالحقيقة الأكيدة التي تعامل بها الكثير معه أنه كاتب مقال نقدي، لكنه يعلن على الملأ ويقول «يا هائم.. أنا شاعر له بالهبة المصرية العامة للكتاب ديوان منذ ١٩٩١ باسم «أقرأه في الجسد المرتد»، وهذا الديوان الذي بين أيدينا، ويعد ديوان آخر ينتهي منه خلال الشهر القادم.. ولأنه مثل عدد من شعراء هذا الزمان الذي ركبتهم حركة الشر على رف الستينيات - وفي السبعينيات لفترة طويلة فلم يقدم نفسه إلا داخل هذه المتابعة من الإصدارات الشعرية والتقصية التي يستعمل عنها متابعيها لإقراض الفث من الثمين.. ولكن ولأننا نعرف محمود قرني - كشاعر لا يعرفه عديد من القراء إلا بقصائده القليلة النادرة التي نشرت في مجلات مختلفة.

ولتساؤل هنا لماذا اختار الشاعر حرفة الغراء وما دلالتها لبدأ بها ديوانه ربما لأن هذا الشكل من الكتابة الشعرية يشعرك بمسند الكتابة ويعلمك أنه ممنوع عليك الاقتراب من كتابة كتبتعد تمام البعد عن السهل والمتاح واليومي وما أطلق عليه «كتابة الشاشة» أي

الإشارات والتبنيات

وهو المحرور الذي ترمي في فضاء
أموعتها

تلقى نظرة على صرختي

وتقيم جدراً بين جهتين

وإن هذه البهجة الخارقة التي تحطم
العالم في مقطعها الثالث/ حالة غريبة
مزيفة/ يتفنن شاعرنا في صنعها
الإنساني.

ثم في المقطع الرابع يصعد الشاعر -
كما صعد قبله شعراء مثلها اعترافهم
على أهلي قمة - صوت الشاعر هذا هو
القمة - أو كما أسماه «الملا» هو اعتراف
بتشرب تلك القدسية في الكتابة لأن
المنع دائماً باسم التمسك وبذالذ الصم
الشعرية والملابس المفسرة والحظائر
وشائط الملوك - يلحظ الشاعر في هذا
الاعتراف نهوية لم يتكلم عنها بل قدمها
في حالة «دونكوشوف» وكأنه المجد من
ملابسه كاملة وهو الوحيد الذي لا يدرك
أنه حار، فأى اعتراف يضرب الزيف بمن
القيم.

ينطلق الشاعر من اعترافه على الملأ
إلى اعترافاته الخاصة والبسيطة بساطة
التجربة نفسها، إنه العدم، أشياء كثيرة لا
قائدة لها ولا وجود، بل إنه اعتراف
«احتمال توجد موجود».

ولا يتبقى أمام الشاعر الذي يعاني
تلك الكربة الإنسانية العامة جداً، الخاصة
جداً إلا الرفعان على، يلقن الأعضاء
وفرده الجبناء.

يقول الشاعر.

أنا والصخرة،

في مدار بلا بطاقة أو سلم.

وكل يطالب الشاعر بوضوح أكثر
ولأن الماضي تلج، وهذه المسافات
المخطوطة من تلج ماضينا المفلور، فإن
الماضي هنا «شاحب» للتحامل على أي
شيء/ ولكن ماضينا الشاحب مثلاً.

الماضي لديه «تلج» وحسب، ولا
حاضر إلا قوانين البناء والتلج والشراف.

ثم يأخذنا إلى بحر من العتمة لا
تنتهي.

«الواحد يسقط على روعه ولا
ينس».

والواحد كالشفقة التي قررت أن تلجو
بشوكها.

والراحد يتشبث بلباسه.

وهو كالقنينة يقرق بثوبه.

هذه الوحدة التي تنتشي للطرانة التي
تتحصل من الأسماء.

وكم من الأحياء تنتقل.

إلى مستودعات القمامة.

في قصيدته «كلم مدرب لموتلي
المواليه» لو أن الشاعر وضع نهاية
القصيدة بداية لها لاختلف الأمر تماماً
وربما وضع الشاعر السطع الأخير من «٢٧»
بالديوان ليوصل الحكمة والمقدرة والحد في
النهاية (لأنه سيكون أكثر كدحاً) إذ كيف
يلتقي الكذب في الديوان مع هذا الكم من
المفردات الصادقة والجميلة وبالتالي فإن
الحكاية كلها ستفقد فاعليتها..

يتعامل الشاعر مع هذه القصيدة
بمنطق البناء المكاني الذي تتشكل فيه
الصالة الأولى وتبعد بكل مفرداتها في
عالم المتعجاة الانلامتية وغلوية القوة
القاهرة التي لا نراها إلا متمثلة في ردود
أفعال الشاعر تجاه تساؤلات هو مطلوب
عليها إلى حالة مكانة تماماً تستخدم هذه
المفردات ولكنه وجد صيغاً (مر بيت
أبيض أمام سلوات صرخا كالراهب)

في الغرائب كان من المنطقي إذن أن
ينقلنا الشاعر إلى هذا العنوان الواضح
الصريح الدلالة «لغرائبه» وبالتأكيد إنها
جمع لمفردة «الغريبة» التي يطلقها العامة
والدهماء على المكان الذي هجره البشر
ولم يعد فيه حياة للهم إلا حياة الحشرات
الضئالة والموذبة ومن الممكن أن يكون
مكان للقمامة ومخلفات البشر إلا إذا كان
الشاعر يقصد معنى آخر وعلى هذا

سيتضح بالقصيدة فما هي غرائبه (أو
مصائبه).

هل يتوحد الشاعر في «حرفة المراء»
مع «لغرائبه» أم أن الوحدة تأتي للخيوط
الذي أمسك به لتجرد نحو الوطن أعلى
وعنه هو الخاص. تلك الرؤيا التي تؤكد
كيف يستطيع الموهوبون من المبدعين
التعبير عن حالات يبدو من سطحا أنه لا
علاج لها إلا المشرط المباشر للجراحة -
هو يفعل ذلك - إنه يدخل في منطقة
الرمز والمجاز، يتحامل على الصالة
المباشرة للقصيدة بتلقائية لا يعرفها إلا
شاعر مرفه الحس وقط المقل نحو الفصل
في الدخول إلى المباشرة وتعمية القصيدة
وقسوتها رغم القول الصريح والمباشر بأن
«الرأس أنشأت حدادها».

هذا النص الإنساني الواضح أمام
(أساطير البازلت وأدوية الرصاص) هو
موجود في حالة من عدم الاتزان في
منطقة يتضاد الشاعر أمامها وكأنه
مسير لا حول له ولا قوة فيقول (تمشي
الساق)

وفي نهاية المطاف فإن الديوان
ينقسم إلى جزئين، الأول يسيطر عليه
المنطق والتجريد والاهتمام بما هو كوني
متجاوزاً وأقبحه الحسي إلى معضلات
إنسانية وفكرية مما أدى إلى جفافها في
أحيان كثيرة، والجزء الثاني ملء بما هو
شخصي وجزلي مما قربه من حرارة
الشعر وإن لم يخل من التماسك مع
المطلقات، وثاني هذه الملاحظات محور
اللغة لدى الشاعر، يخل فاللغة في
الديوان قديمة تنتمي للتجارب السابقة
وقد لعبت دوراً في تهميش ما هو شعري
لصالح البلاغة، إن تجربة الديوان رغم
اختلاف النصوص وتباينها تعكس
خصوصية شعرية تجمعها كل هذه
المتناقضات. ■

أسامة خليل

الإشارات والتنبهات

سوري

المبينة لمجهول في المضارع البسيط

فلينا الطيبي حالة فريدة وذات مغزى خاص في المشهد المعاصر من قصيدة النثر العربية، وإذا لم تكن قسماتها الشعرية قد شاعت على أساس من هذه المصياغة فلأن اللقد السرافي للقصيدة النثر يميل إلى التوصل إلى التفسير التعليلي، ويتفادى أفراد الأصوات ولفظ التجارب ومحكمة الإسم الشعرى بما له وما عليه، ويهمل لانتساب أي عضو جديد إلى «نادى قصيدة النثر» بصرف النظر عن أوراق الاعتماد، وبهذا القدر أو ذاك من الحساس المصري الذي لا يخلو من «حساسيات» سامية، مجلة دانسا، والأرجح أن حياة هذا الشكل الشعرى الجديد وطبيعة تطوره الإشكالي الزاخر ساعدت على تشجيع التدريس وتفضيل التوحيد والميل إلى التعمية المهادنة، وألصقت مناهات التصارع والتمايز والمعايير المقارنة، وألقت احتمال وجود «قواهر متنازعة وسط الظاهرة الواحدة وما يجرى في كنفها من تمايز آمن، هذه الشروط آتية موضوعها إلى التفاضل، وممايز واستقطاقات الشكل الجديد سوف تطرح بقوة وحلف، وإن يتبقى من تراث التحزب سوى فضائل الموجهين الموددين وزيد المشرحين.

والطيبي، حالة معيارية، فريدة لأسباب يضيق المقام هنا عن تناولها بالتفصيل.

١ - لقد بدأت النشر عام ١٩٨٢ بصوت متميز وحاد وغير صادي لم انضوت سريعاً في حلقة شعرية ضيقة وبت أقرب إلى الاستكاثرة - تعبيرياً - إلى ملحق الدور الذي تكتسبه عضويتها في حلقة متعددة الأدوار وعريضة الطموحات، ملحق «قصائد المنزل» على حد التعبير الوارد في الكلمة التقديمية لمجموعة الطيبي الأولى «شمس في خزانة» (١٩٨٩)، آنذاك جاء في الكلمة «لينا الطيبي بدأت كـ «واحد منا» ثم تدرجت في وحدة القصيدة وحيدة، عليها أن تلقى منذ الآن وسط غابة اللغة والأسئلة وحيدة عليها أن تلهض بعبد الرؤيا والصوت للشعبيين».

٢ - ولم تكذب الطيبي خبراً! لقد كانت أصلاً تنب في الحلقة إياها دوراً زائفاً، وكانت «غابة اللغة والأسئلة» الخاصة بها تنبها من محمد الماغوط وأنى الحاج وبعض عباس يمشون قبل أن تزجها في «النظام الداخلي» الذي التزم به أعضاء الحلقة وأنصار ومحازبي قصيدة النثر الثمانية (إجمالاً، في قراءاتهم هم كان محمد يوسف والشعر

اليوناني المترجم وغيره من أدونيس وروبنه شار وولت ويتمان وألبوت، وفي قراراتها كان الماغوط (خصوصاً في قصائد: «يوم كرس قزح» و«بورترية العاشق» و«مساء رجل» و«مساء ثان لرجل» و «اليوم الأخير» و«شطرانج» من مجموعة «شمس في خزانة»، ثم أنسى الحاج وإميلو دكسمون (خصوصاً في الغزوة الحارة لارتظام المحسوس الروحي بالمحسوس الفيزيائي. والتأمل الفئاني في ملحق مطيع بعناصر الطبيعة، وبوجه الذات ويكتفئها، ولا تسجيحه سوى الاستمارة والنجار الجوارى، كما في قصيدتها «يا بحر».

٣ - في «صورة شخصية» المجموعة الثانية التي صدرت عام ١٩٩٤، ولت إلى الأبد «قصائد المنزل» التي لم توجد أصلاً! هذه هي المجموعة التي شهدت الشقاق لينا الطيبي، وعلى نحو رادكالي صاحب ومجهر، ليس فقط عن البرنامج الجمالي والتعبيري للحلقة الشعرية التي ارتكبت ذات يوم الانضمام إليها كعضو مراقب، بل أيضاً عن قسط كبير من الأعراف السائدة والمسيبة أو المتعلق عليها في نماذج أواخر الثمانينيات من قصيدة النثر العربية، خياراتها في ذلك كانت تطوى على المجازلة لأنها - للمناقشة - تطلع مع الراهن السهل والمستعمل لكي ترتد إلى التأسيسي الشاق والمفهب، وإذا كانت تدفع في الاشتراك الاشتكالي ثمن الخروج - الأصول المصلح وليس أي خروج - عن أعراف القطيع وثوابه الخفية التي تدرس منطقاً جامداً للدفاع الجماعية الموحدة دون أن ترسخ قواعد حركة ديناميكية تعددية، فإن الطيبي في هذا الخيار تبنى الكثير من مقولات صناعة الصوت الخاص المنطق المتميز لأنه تظهر من عصاة الانطواء وسكون الانزواء في أن مما.

٤ - في الخلفية الأعظم من هذا الانشغال مبدأ ناظم محوري تتفرع عنه،

لينا الطيبي هنا تعيش



الإشارات والتنبيهات

المفردة إلى استعارة شائعة معقدة لحياة كونية منبسطة بلا حدود ولا ضوابط.



في «هذا تعيش» تبلغ هذه السمات التعبيرية درجة رفيعة من الإصلاح عن دهناسيات انشقاق شعريات النثر عن شعريات قصيدة النثر كما يكرسها رسمها لادى قصيدة النثر العربية المعاصرة، ولا يكرس في ذلك سوى حال إجماع معمم بلا تخوم، وحالة تواطؤ تعبيرى زائغ الملايح وفالقد، بالتالى، لآية قسماات خاصة وعلامات فارقة.

ولينا الطيبي اعتبرت القصائد الـ ٨٠ في «هذا تعيش» قصيدة واحدة (طويلة) في الواقع. إذ تبلغ أكثر من ألفى سطر (شعري). وهذه هي المجازفة التعبيرية الأولى والمظهر الانشاقى الأبرز في آن معاً، ذلك لأن الشكل الراهن المسيد للقصيدة النثر العربية بأبى، إجمالاً، القصيدة الطويلة التي لا تتناسب مع ضغوطات الشكل العضوى المتراكم والتي تلزم الإشارة البرقية الخافضة (السمكة المقدسة في التناجى الشائع) بالتراجع أو الانحسار أو الغياب التام أمام المراكمة المتعممة التي يتطلبها فتح النص على أممية عرضة، ذلك لا يعنى أن الطيبي تقدر في هذا الفبار، وللمرء أن يسترجع محاولات عباس بيخون (في خلاء هذا القدر خصوصاً) ونورى الجراح (في القصيدة والقصيدة في المرأة ثم في صمود أيريل)، ولكن الفبار هنا ينهض على برنامج تعبيرى تتألف فيه عناصر البحث عن شعريات نادرة مكشوفة تجازف أول ما تجازف بقافية الخطابية الطويلة وباللغة النافحة بمخاطرها الداخلية ومآزق حسن (أو سوء) استقبالها بحيث تتحول لقراءة عمل مثل هذا تعيش إلى مجازلة لا تقل إشغالية عن سجالفة كتابته.

ولها قولنا في شعر الطيبي الأخير، في «هذا تعيش» أكثر من ذى قبل، لا

تماماً عن هذا التلمط في التلقط، وفي «هذا تعيش» تعود إليه أكثر من خمس عشرة مرة ولكنها تحكم وثاقه وتخضعه للحركة الأعلى في المقطع بأسره، ولا تترك له أن يستقل بذاته أو يقع في إصار السرد ولتلكه التركيب والإقحاعات، وفي المجمعين السابقين كان سطر الطيبي قصيراً وجولاً ولزقاً، والدورة الاستعارية فيه وجيزة متقطعة، وعلامات الكلف شبه غائبة أو معطلة على شرونها. إما في هذا تعيش فإن منطق تقطيع الصور الشعرية يصبح استراتيجياً مستتلاً وصائناً لمسط عال من وحدة القصيدة وعصارات المعنى والإقحاع والتركيب.

٦ - والطيبي في الغمام، شاعرة أنثى في محيط طاق من الكتابة الشعرية النثرية الذكورية، الديمقراطية هنا والبطيركية هناك، المعادية إجمالاً للثغانية حين يتصل الأمر بشئون الروح، والسواعة بالقصصين من الترميز الطغاسى الجاف أو الإبروسية الاستعمالية وشبه البهيمية حين يتصل الأمر بشئون الجسد، والطيبي في هذه التلويحات الذكورية من «غابة الأسئلة واللغة» صرفت مشاق إدراك الصوت الأثسوى المركب في تناقضاته وتصالحاته مع قطبي الروح والجسد، وفي عذابات أن يطلق ببحة أزمانه في وديان سحلية من قبل بحة أصوات النيسار وميديا وإكترا. وهذه نوست نسوية معتدلة أو نسوية مضمرة مقنونة على رأسها، وليست تحويل «آيات المنزل الرتبة إلى شعر لأن موضوعات القصائد، ببساطة نوست امرأة وليست حياة امرأة، إنها الفضاضات المرتبطة التي تقاربها أنثى مسكونة بالبنائية وجودها، ممسوسة بوجودان طليق مكدون بعدلات شعورية محمومة ويقدّر استثنائى من الرفافة الميكروسكوبية، تضاراك في - وتستعمل للتناجى - مغلياً بيطيرمية وقودها مادة مجازية وتصويرية بالغة الكشافة، تكوم بتحويل تفاصيل الحياة

واستناداً إلى مستحضراته، سلمة استراتيجيات تعبيرية وأسطورية. أما الصدا الناظم فهو ولما الشاعرة للنثر، مادتها الخطابية الأولى (والأخيرة!). والوسط الذى تشتغل عليه ويه لى تعدد الاعتبار إلى الشعر والشعرية في النثر. إنها شاعرة تكتب قصيدة النثر بوصفها مادة خطابية وشعرية ثلثية حصراً، وفي تتشمن إلى المشهد التسعوى على نحو قاعدى إذا صبح القول، وتشتق عنه في سياق الانتماء وتلتصم الصوت الخاص غير الزائف وغير المزيف، وفي في ذلك لا تكلف عن المجازلة والشرولف «وحدة» كما توعدتها الكلمة التقديمية في المجموعة الأولى، وهيدة ومعبارية ومتكشفة، لها ما لها وعليها ما عليها.

٥ - ويصدر «هذا تعيش»^(١) تكون لينا الطيبي قد طبعت مجموعتها الثالثة، وأنتجت ١٢٤ قصيدة مدرجة (باستثناء التناجى المتفرق المنثور وغير المدرج في المجموعات): ٥٠ في المجموعة الأولى، ٢٧ في الثانية، ٨٥ في الثالثة لأن المقطوعات هنا قصائد بامتة الاستقلال قبل أن تكون أجزاء في قصيدة طويلة واحدة، أقصر القصائد موزعة في عام ١٩٨٨ وقصطل اسم «الأحسنة» وتتألف من سطر واحد يتيم «الأبواب المغلقة» القصيدة المدودة رحلة دراماتيكية تصل في صندتها، وأطول القصائد موزعة في عام ١٩٩٤ وتحمل الاسم - الرقم XXVI وتتألف من ١٧٤ سطر، وبالمعنى الإحصائى تبدو الطيبي مثلة بالقياس إلى مجاليها، وبالمعنى التعبيري لهدو رحتلها من قصيدة السطر الواحد إلى القصيدة المدودة رحلة دراماتيكية راديكالية تفرش على خيارات ذات دلالات أسلوبية وتعبيرية متعددة في «شمن في خزانة» استخدمت طريقة تدوير السطور الشعرية على استمداها الطيبي مرة واحدة في قصيدة «مليشيا»، ولم يكن يغور مغزى خاص أنها أهدتها إلى عباس بيخون في صورة شخصية ضربت صفكاً

الإشارات والتنبيهات

نفلح إلا لماما في استخراج وصفا بالمحتوى من أقدام وعينا بالشكل أو اللغة والخرائط في ثلثهما الكثيرة، ذلك لأن مخيلتها هي التي تقوينا أولا. قبل المادة الغزيرة التي تنشرها الشاعرة لتغذية تلك المخيلة، قبل تلك المادة، وبعدنا أيضا.

أيها الأصداغ.

كنا نتفردناكم بجهود مقلدة.

والآن، يباس العاريا.

أشبهنا بوجدكم.

ملنا بأخصان في ذاكرة خرفة.

الآن..

تفتح لكم المسارب بما لا يتاح.

هوامت

و نحن الفرقي الموجعين بالماء.

ارتونا.

ومن قبل كانت لنا ألقانا.

ولأننا ناديناكم بالصوت وهو طرى

خرجت ديارنا من الصدور.

في هذا المثال اللغوي يبدو السطح انشعري طافعا بعناصر الامتلاء والمفردات تدخل مع التركيب والصياغات في علاقات توليدية متشابهة (جبوب، أشبهنا، بأخصان في ذاكرة خرفة، هوامت، خرجت ديارنا من الصدور) تحمل الحصلة الشعرية تتدفق على هيئة رشقات حادة، أكثر من كونها السبايات، هناك احتداد للتداعيات، تلك التي تتفصل عن بعضها البعض رغم استمرار ارتباطها بالسباق الأعلى، وثمة في السطح قدر من العشوائية المقصودة في توزيع النبرة

وبع بين النداء والأسر، والزمن الماضي والحاضر، وضمانات المتكلم والمطالع، والبناء الجارية في تركيب متباين بجهود مقلدة، يباس العاريا، بوجدكم بما لا يتاح، بأخصان والصوت، ولكنها عشوائية هندسية هي طريقة الأواني المستطرقة،

لا تصمد طويلا حتى تثلث عن منطقها الداخلي الخاص حين تتسواتر الصور وتترادف، ويوح أحيانا وكان بعضها يتعثر بالبعض الآخر، ويكاد المقطع - كحال معظم القصائد - يخلق بحركة وتلاطم وتداخل للصور.

و ضمن عامل الامتلاء هذا، وبسبب منه أساسا، تبدو اللغة الشعرية عند الطوبى متراسة على نحو إلهي أقرب إلى القطع الناقص تارة، ومقطعة على نحو التثايري أقرب إلى البقع الطولية طورا، ومفترة أحيانا إلى التنظيم اللحوي المألوف، وعالم الأسلوبيات جيمس بيتر ثورن كان قد أوضح أن قراءة قصيدة هي، غالبا، عملية شبيهة بتعلم لغة جديدة، نحن في البدء نظور قدرة ما على تكوين سلسلة حدوديات حول بنية اللغة، ثم نتمسك أساسا بصور التنظيم تلك الحدوديات، واستراتيجية الطوبى ليست بعيدة هنا عن هذا التقاسم، ليس فقط لأن لغة الكلام تترك الإشارة ولغة الشعر عن اللغات، الأخرى يكمن في استئثار عناصر الشكل بحق وأوليات لكل المعنى، بل أيضا لأن لغة الكلام تنقل الإشارة ولغة الشعر تنشرها على التحام العناصر التركيبية والدلالية والاستعارية، في القصيدة XXII تقول الطوبى:

تركت يدى مآ كاتى لى فى الرواية
وتركت على الزهرة من البحر،
تركت فى حبيبى المسلمين، لما كان
صدري وصوتي،
تركت فى الذى يقى معنى، أجمع
الصور.

قدمائ صنيعتا ألم.

والتخطيط الإلهي تتكفل به صيغة المعنى للمجهول من الفعل «ترك»، في تنويعات نائب الفاعل والفتح والسطور، وتتكفل به بقدر أقل ضمانات الكلام (يدى، لوى صدري، صوتى، معنى، قدمائ).

والتخطيط الانتشاري تتحمله شبكة الصور وانتقالات المعنى على نحو مفاجئ، من اليد المتركة في الرواية، إلى الكائن المتكلم المتركة على الزهرة ثم حبيبى المسلمين والذى يقى منه في جسيم الصور، واختتام الحركة بقطع حاد إلى «قدمائ صنيعتا ألم»، ولكن الصعوبة المركزية في قراءة هذا المقطع، وربما معظم هذا النمط من الكتابة الشعرية، تنبع من حالة التوتر بين الرغبة الجامحة في تغريب التركيب اللغوي، وبين الحدود الدنيا للحفا على خط واضح في تجميع وإيصال المعنى، ونحن نجابه أولا بقرابة موقع مفردات مثل «رواية»، «مسلمين»، ثم تنتقل إلى طور آخر من إقامة الصلة بين هذه والتراكيب التي تساهم في تكوينها (يدى - مآ كاتى لى - فى الرواية، على الزهرة - من البحر، تركت فى - حبيبى - المسلمين، قدمائ - صنيعتا ألم)، ثم التركيب اللحوي المفقود حين لا نذكر الجواب المنطقي وراء ترك اليد مآ كاتى لها في الرواية، وغرابه علاقات الجار والمجور (فى الزهرة/ من البحر) في السطر الثاني، وجواب لما كان فى السطر الثالث، وغراب علامة الوقف في نهاية السطر الرابع بحيث تقام علاقة غالبة - حاضرة بين «الصور» و «قدمائ».

وكما شدت القصيدة انتباهنا بعناصرها الشكلية والبنيائية، من النوع الذى ذكرناه وسواه، إزداد القارئ عمليات تجميع المعنى عند القارئ يقصر من ويصعبه داخل المخيلة، وإزداد تتحول الحدوديات إلى لغة ثانية داخل اللغة الشعرية الأولى: تولد مفرداتها وتراكيبها وعلاقاتها، وتتحرر في الامتلاء نحو نقل استعاري ضيق المساحة ولكنه عميق القور ونائل مرهف للوقع والأصداغ والقتال. ووسائل الطوبى في بناء هذا التعلق تبدأ من حملات ضغط اللغة وحذف توافقاتها المألوفة، ثم تفرع عن

الإشارات والتبنيات

ذلك سلسلة العمليات اللاحقة أو السابقة أو الوسيطة الكلية يخلق درجات التكثيف (حذف مفردة أو عنصر حاسم في التركيب، الإبدال العسري المباهت، تشديد الاستعارة، تشديد التداخي المعجمي، استخدام معجم تجريدي في تراكيب بسيطة أو العكس، مضاعفة الفصوص ويزج أكثر من فكرة واحدة في آن معاً، أو إخفاء فكرة ما في إهاب سواها دون إيضاح الرابط أو مظهر الرابط). وفي أمثلة أخرى من «هذا تعيش، تكون الطبي:» الرقيق يفرّج الفسلاء، و«أنتيت كجشالدي رهندا/ مهيداً أكتفتي، ويعدّ الشبهة أربع الفسبين، ونسج روانيون جدد مداخل الأهازج، و«تلاص كان فضاء قاتلي، و«إذ أنا على الوفاي، و«أعطى قليلا من بئر الموت، و«التصق في العالي من برشقي التصق، و«التصق في العالي من الرقيق، و«صوت مرور مخلف، وكان الوقت يمزج وكان برتقاليًا، ويكون لصجارة بيضاء أن تترعرع الرمال في الفتحة الضري، وبالغريب إذ يتدادي متخللاً، والمدينة نبضة الفاع في إشفاقه العالي.

ولمة بين تلك العمليات واحدة جديرة بوقفة خاصة، فهي استخدام صيغة الفن المبني للمجهول أكثر من ٨٠ مرة، في تشكيلات متعددة لعل أكثرها طرفة صيغة المبني للمجهول بالمضارع البسيط ويضمين المتكلم، والطبي تقول: «ولما أسأل بحار بي جوابي، ودرت في شرفتي أضواء بالهدير، و«وكنيت إذ أدركه بالدم، و«إذ لا أفسر همتي اللهبان، و«لما أسحر بهوتي. وفي القصيدة XXXV تقول:

ساكني، إذ يعيل ماني، وأندرد شلالا في الضيق العالي،
إذ أحب بقائي إلى زوال،
إذ أنجو في التشقير، وأحمل في صلاتي.

ساكني، إذ أخطف ولا أكون،
مرأتى يفرّج مخولتي.

والمبني للمجهول يدخل هنا في تواضع تركيبية خلق مع حالات إرداف المعنى وتوفيقي الصور، كما يقوم بدور أداة الربط الغائبة (أو المحذوفة عمداً) بين الجملة الاسمية القصيرة والجملة الفعلية الظرفية، بقدر ما يشاركه مع المبني للمعلم في توزيع حركة حرف اللام (١٢ مرة) والياء (١٣ مرة)، ويأطر الاستخدام التادري للفعل «تفرّج». وصيغة المبني للمجهول في المضارع البسيط، ويضمين المتكلم في أمثلة عديدة، هي الحاصل التعبيري لرحلة الطبي في مجاهد الروح وخلق النطق العميق الذي يصح مرور مشهد زاهر، هابر للذين وعابر للغة في الذهن أيضاً. وفي عملية تتكرر مراراً ويحجم مختلفة في المجموعة، وإن كانت أكثر بروزاً وقصدية في الشال السابق أو في القصيدة الأولى حين تكون الطبي: «السانون يقفون كموج على/ لا سمور/ لا شريط يقف/ لا شاشة يضيء/ لا سماء/ لا لندل الستائر» وتقتصر من اليوم، سواء لجهة حركة أحرف اللام والسين والشين والضاد والراء، أو توزيع المبني للمجهول في القصيدة بالقياس إلى المبني للمعلم وبالعلاقة مع تنوع الصوت بوسيلة تنوع الضمالات (هو، أنا، أنت، نحن).

والعملية الأخيرة تتحول إلى استراتيجيات ظاهية تهيمن على المجموعة، وبإفراط محير بعض الشيء وبشكل بدوري مصدر جديد وراء صعوبة قراءة نصوص الطبي الأخيرة وعناصر إضافية لمحتوى المجازفة في القراءة. ذلك لأن التعدد الصوتي Polyphony ويكثر في معظم الصلوات بتعدد في المعنى Polysemy وفي الدلالة، وهذا أمر طبيعي بامتلاكه أن الطبي تفتحه في شبكة غابضة من امتزاج ضمير المتكلم أو المخاطب (الضمير إجمالا) بضمير غائب الملامح أو مشطر

التصريح، ثم تلتحه أكثر حين تلجأ «تقريب، المفردة وتولدها وإعادة توليدها بحيث يغيب الصوت أو تتداخل أصواته المنشطرة عنه في نسج دلالي ولغوي جديد أكثر وأثارة للصيرة في القصيدة XVII تكون الطبي:

أسوح على مناديل تتحب،
ألملم ملايبي..
التيك تليك
والأحمر له..
الأبيض لا..
والأسود ملك،

هكذا أربط حياتي في حذاء تحت السرير (٠٠)

والمجازفة هنا تتمثل في أن الذهاب إلى أقصى التشعير الدلالي واللغوي والنوع يفضي إلى عمارة إبداعية مرهفة تكاد تستأثر بالمشقة الأولى من توتر القراءة وتفسر «النثر النحوي، بغطاء هندسي محسوب وقام في تصميمه على «صناعة» صريحة من سابق قصد وتصميم. ولكن أليست هذه واحدة من المماركات الكبرى في جدل الشكل الجديد؟ أليست قصيدة النثر هي التحقق الإيجازي لحلم مشروع به «نثر شعري، وموسيقى بلا قافية أو وزن، ناعمة راضية بما يكفي للتلازم مع التقلات الغنائية للروح، ومع توججات البرقة العامة. والقلابات الضمير، كما هبر بولدين ذات يوم؟ أليس الشق الثاني من المجازفة أن الطبي تستعص من «الوزن، بما هو أشد صلابة وتصميماً وتخطيطاً؟ وإذا لم تكن هذه بعض شعريات النثر وبعض مهاراته في التحريض الشعري وبعض توليفاته واستغلاله للخامة اللغوية التي لا تكون «نثرية مجالية، أبه الدهر، فماذا في قصيدة النثر من فن شعري؟

«ياكن.. أليس امتياز لنا الطبي أنها، أساساً، تتلف عن شعريات باتت

الإشارات والتنبيهات

جامدة ومتماثلة وساكنة لأنها حكمت عن الانبثاق من الجدل اليومي العسير لشكل قصيدة النثر وأساطل الثمانينيات ومطالع التسعينيات، وانقلت إلى بيان تأسيس دائم، وللحصة أوصاف ثابتة، ونظام داخلي، ويحكم ويحدد الشروط المسبقة في انتخاب طوبىي رتيب لامعوله طائر عن استيلاء مخلوق عجيب برعوس متعددة دانية التحرك والتقلب والاستكراء، وبجثة ضخمة ثقيلة لا تبرح المساحة الضيقة التي تدعى «حركة قصيدة النثر»؟

وكما يحدث في صورة شخصية، تنظر موضوعات لنينا الطوبىي أسيرة العدالة التاليفية: للنص، من جانب أول، يسعى إلى التوصل في غيابات نفس واحدة متخيلة ولكنها تتضاعف وتترابط وتتوغل وتنشطر في برهة مكثفة من التقاء الذات والعالم والمحيط والخاص، ولكن النص من جانب ثان يولد تحت أنثقال رصد الأحاسيس الداخلية للذات المشاهدة الأم، حتى إنه يتكشف في ألفة كثيرة عن حلبة تصارع واستكشاف وقد وجذب، وساحة انعكاس لأوليات مرآة مضطحة ومبطنة وبألغة الحساسية، تستقبل الصورة مثلما تستقبلها، وتنظم عمليات الانعكاس مثلما تنسق تواترها الأمن الستس وما له دلالة خاصة أن مفردة «مرآة» تتكرر أكثر من ٢٠ مرة في مدار القصائد والفاخرة ذاتها تقول:

«فاصر ظل يابح بالكلمات ويحمل رأسى، يجرس الموسيقى، يبراقص الحب. وتنت في شقاء الذكريات مشرقية الهوى، غائمة الوجد، هفتت بن الأظفيرة، ورجت في غرقتى أضواء بالزهرية. دهمت في المرأة: طوبىي يطفف الوهج، ولذ كسبت كلت أحب، وزعت في زقاق الحيرة ألتقط لدى الفكر، أضرد الحواس وأوجز. مذ ذاك أنبست بالعلم، وأهملت في الزلم بلا نصير.

وفي موضوع آخر تقول:

«لذ يتشقق الهواء قاسياً ويسيرلى، ألكف أمام المرأة لأرائى، لأكون روى في ضسرية الانعكاس، لأرى ظلك، وأكونك، وأكون منك، لأشبهك بقصديتى ولأشبهك شعري. كم أشبه شعري، كم أنا منه، لما يخرج، لما يدخل، لما يتكسر، لما يعود لى، أما أشبهك، لما ما أعود سواك».

وما يعيش هذا أكثر بالوراسية واتساعاً من أن يكون «هى» التي، هذا، تعيش، وأكثر غنائية وارتداداً إلى مجاهل داخل عميق من أن يكون لقطات مفرقة منتزعة من سيرة منقطعة.. وأشد استرجاعاً للخارج الطوبىي من أن يكون تجسلاً متدرجاً في صوفية الروح وجلاء الموت والتكلمات النفس في بهاء الحب والقبضة والعنيت والحداد والتوق. وما يعيش هذا هو تطفل لغوي حول دوائر العيش، ولا مانع من تكوين هذا القدر أو ذاك من المعجزات عن وهي العيش في حقائقه الدنيا الضرورية، وعجوزات تطويع الأندام بحيث ينحني أمام صراطف أخرى تدور حول أنماط أخرى من الموت واليابس والانحدار والتشوه وفي مجموعة لا تلتف عن تصوير حالة وجود متنازعة وأقصوى، وتكاد تتأى عن حدود الوجود الواحد ذاته إلى الوجود المتضاعف (حيث الوجود بعض مضاهاته)، أي رسالة في وهي العيش الآخر خلفها هذه القصائد؟ سؤال هو الأسمى، لأنه سؤال معرلى في معرفة اليومي والايستماهى والأخلاقى والرماسى. وهو سؤال يطال معقم النتائج الشعري المعاصر، ولئن تزعم هذه السطور النصدى لى في هذا المقام.

وعند الطوبىي، في هذه المجموعة كصديداً، يكتبسى السؤال بفسحة من للتساؤل حول الفارق بين مشهدية التداعى الحر والتراكم للتصويرى الطليق، وبين الإشارية الضوكة التي تتصلل على حواى في مواضع نادرة من القصائد (ذكر أسماء علم مثل دمشق وسوريا ويبروت

ويبروت وربما) إنه أيضاً الفارق بين كتابة فنية تدرج اليومي في الحلم والتخييل، وأخرى تنهصر ولاشكلى سوى تحويل الحلم باليومي إلى وهي بكوابيسه وهو لى نهاية الأسر، فارق الفنان عن سواه، وفارق الذهن الإيداعى بطرائكه المعقدة في تشكيل الوعى بالوجود واليومي، والذهن المعقلن بطرائكه المنهجية في تحليل الوجود واليومي تمهيداً لاستخلاص وعى مفهوى بخرى أو بنائى قواهرها، والطوبىي تقول: «إلى أكبر / أتمو كدليل تحت المطر / أصحو على الحدائق / وما أصرت أوفد / تأخذنى حياتى، ونحن تنمو مع دفترها الشعري، تعبيري ولائى وإيقاعى، وما نلتنص من وعيها الحاد بالوجود واليومي هو لها ولنا، وما لكدهم في القراءات المتتالية هو حصلتنا نحن من الوعى الجمائى - المعرلى، فضاء الشعر اللسيح ولخصيلة الفن المعنى بالحقاية.

ويبقى أن ما يعيش في هذه القصائد يوحى أسر في تشديده على مسلافة الذات، واعتراضى مشحون حين لا يطلع في السيطرة على الفسلات الهلوسة، واستبطائى سبرى مصاب بحمى المكان وهذيان الزمان، قبل السكنى في صورة المكان والزمان، وإذا كانت لنينا الطوبىي تحصر بعض مسارها في تواؤم الصرور مع النص، كما تقول، فلئن رحلتها المرفدة في تلق عميق كرمى لى البلاء قاتن في المجهول، واستلاء شامض بالمضارع المتروك أربدة لحر المعلوم، وكسا في الصلاة البوذية: لقد سمعنا صوت تصليق الكائن، فهل سمعنا صوت الواحدة منهمما تصليق، وتصفى؟ ■

صباحى حديدي

نائد وباحت سورى بقلم فى باريس.

هاشم

(١) منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - عمان - بيروت ١٩٩٦ .

شرونا

كيف يتأمل عالم الاجتماع العالم؟

فلم تكن متعادين على أن يتأمل عالم الاجتماع العالم. وكما قد تعودنا منذ القرن الماضي على أن يتأمل من تصيب الفيلسوف. إلا أن ميشول مافيزولى جعل عالم الاجتماع يتكلم من جديد ذلك أن ميشول مافيزولى أستاذ علم اجتماع الثقافة في جامعة السوربون بهاريس هو في الأصل دكتور في الفلسفة. وكان أحد تلاميذ مارتين هيجر المباشرين. لذا يميل علم الاجتماع هذه إلى نوع من أنواع الفلسفة الاجتماعية. وكشابه تأمل العالم، خير دليل على استعراج الفلسفة والاجتماع. يتأمل مافيزولى ويعمق بحثه في سياق الكشف عن أسرار المجتمعات المعاصرة وتطوراته. وأخر التطورات التي يطرق إليها هي مرحلة ما بعد الحداثة. تراثه مرحلة ما بعد الحداثة، مجتمع الصورة، أو تكاد أن تتربع ما بعد الحداثة على عرش مجتمع الصورة، كما يعبر مافيزولى. ومن هنا يبدو المجتمع المعاصر الزاكن يتدرج أو يتقطع. ويظاهر هذا التقطاع أو هو صورة أصل هو الدمار الشامل والمكلف في الواقع

اليومي. ويعبارة أخرى، تنشق الصورة المقطعة مع مظاهر الانكسار بلا حدود. ومن جانب آخر، تتعمق المواضيع والمحاور. وتظهر موضوعات جديدة مثل موضوع الإشارات والصورة، و«الصحن الطمي الذي بلا سلاسل حديدية». لكنه صحن. وهو صحن «رمزي»، إن جاز التعبير، بعيداً عن العنامة الكثيفة والمتصاعدة. ولاتقل هذه العنامة من الدلالات الأسطورية. ويظهر ميشول مافيزولى السؤال من جديد حول معنى مفهوم الحياة اليومية، وما يتصل به من بحث عن الطريقة العلمية للإلمام عن قرب بأشكال الحياة اليومية وأسلوبها وقراءتها. وفي هذا الكتاب يتناول عالم الاجتماع بالتفصيل الأدوات الجمالية والروابط الخفية والمادة المشكلة لحياتنا. ومن هنا ومن هذا المنطلق تدور مسؤوليتها مافيزولى حول الأسس والمبادئ التي أرساها هيجر في كتابه المرجعي الحاسم، «أنثروبولوجيا الغيال». إذن يقتحم مافيزولى مجال الغيال العريض والخيال الجماعي. فيعيد تشكيله وتوزيعه بل يعيد اكتشافه. وذلك على ضوء المعايير الخاصة التي انبثقت عن المتغيرات العالمية الجديدة. وتهدف

رؤيته إلى بلورة مفهوم أرق لمعنى الثقافة في إطار تحليل مفهوم «الأسلوب» الذي هو «أجديّة» عصر ما بعد الحداثة، الزاكن.

ويرى ميشول مافيزولى أن التمييز بين الثقافة والحضارة والذي يقوم به الفكر الألماني إنما هو تمييز إجرائي مهم. وعلى هذا فالأسلوب قوة «تجميع» خاصة بالثقافة وهو البعد المؤسّس للمجتمع. وهناك وهم «ثقافي» ومحاولة صناعية تعتبر أن المنتج قد يكون الجسد أو الفكرة أو البرنامج... لكن «العنق» لا يمكن وجوده دون «الشكل» و«رسم» من ميله نحو فلسفة مارتين هيجر فهو في هذه النقطة يبدو أقرب إلى هيجل.

إذن الشكل أو قوة الأسلوب يعبر عن محور رئيسي داخل ما بعد الحداثة. ويكرّم مافيزولى بعبارته لوجيته مؤداهما أن الاختلاف الدلالي في الثقافة يؤثّر بحالة ولادة جديدة، ومن هنا فالتركيز على معنى الأسلوب هو الضوّر الدال على نهضة ثقافية تشمل كل أبعاد الحياة اليومية، والنتيجة هي أن «الأسلوب» هو طريقة اللغة المشتركة في عصر ما بعد الحداثة، ولا يكفى القول بأن «الأسلوب هو الإنسان» أو إعطاء معنى آخر لهذه العبارة. وعلى سبيل المثال أو بمعنى أشمل: أي الإنسان؟ وماذا يميزه بشكل عام؟ إن مصطلح «الأسلوب» يضيف أن الإنسان لا يكون إلا إذا كان ضمن نطاق يعطيه قيمته. ومن هذا الجانب، أي من ناحية تسليط الضوء على مفهوم القيم لميشول مافيزولى يكشف عن تأثير واضح بفلسفة فريدريش نيتشه.

ويستخلص العالم الاجتماعي من ذلك نجاح الطرق والمنهج السوسولوجي في ربط الشكل والمضمون وحيث الأسلوب هو وسيلة التعبير، أي كان المصطلح المستخدم سواء أكان التعبير: وبالتنمؤج



ميشول مافيزولى

الإشارات والتنبيهات

مفهوم الدين. هذا بالإضافة إلى أننا نعلم أن المشاعر، وبقر الحياة والطبيعة ومشكلاتها لها مكان ليس يضيّق في أياها. بل توجد هذه العناصر السابقة في أشكال مختلفة في قلب الحياة الاجتماعية. ومن هنا تتكون التفاعلات اليومية السابقة على العقل السياسي وكل هذه الفرض تتيح لنا الخروج من أنفسنا، أي الانطلاق في الآخر وبواسطة الآخر. هنا أيضا تصبح عامل اختراع، .

ونلاحظ في أكثر من مقطع تأكيد عالم الاجتماع مافيزولي على فكرة الغير، أو فرصة في زمن بلا نهاية ولكنه يعيش في الحاضر. و «الحاضر الأبدى» هي الصورة التي يستوحها من (نيتشه)

وهكذا نرى لماذا ركز مافيزولي على محور الارتباط «reliance» بالصورة. ومحاولة اللب على مقاطع المصطلح في الفرنسية والمعنى في الإنجليزية، فبمكنا القول بأن الصورة توصل، وتطوّر روابط وتؤمن كل العناصر المدنية فيما بينها، وفي الوقت نفسه يتيح المصطلح للفرصة للثقة فيما يحيطنا من عناصر اجتماعية وأخرى طبيعية.

ومن خلال عمليات مختلفة ومستويات متعددة أشار لها الكاتب في الفصول من نفس الكتاب، نستطيع القول بأن الخيال والصور والرمز يكشف عن هذه الثقة التي تسمح بمعرفة الذات بدءا بمعرفة الغير الآخر، أي كان هذا الآخر قريباً أو مكاناً أو شيئاً، أو فكرة..

إذاً المنطق هنا هو أن تكون مرتبطين وثقة هما معاً مكونان المعنى البسيط، أي البيئة وهو ما أراد الكاتب تسميته بـ «المعنى، الاجتماعي أو «المعنى، المجتمعي». هو ما يحدد مافيزولي أيضا عند Schütz بمعنى «العالم كـمعنى يتنازل عنه، ومن الجائز أيضا لنا، لننتبه إلى العالم والبيئة معا.

فكرة، المهم في ذلك هنا هو محور الشرع الذهني وأن يكون له فاعلية لا يمكننا إغفالها، وحول تفسير مصطلح "reliance" بـ «مضيف مافيزولي أن الدين عند دوركايم الذي تحدث عنه طويلًا هو قبل كل شيء «خريطة تربطنا بالآخر، والتي حسب Bolle de Bal مادة أسطورية في اللامنتطقية واللاعقلية. وليس الواقع الوحيد في العلاقات الاستثنائية: مثل الأعياد والمناسبات الدينية.

إن الشرع «المعنى»، هو الحاجة إلى "reliance" وهي خريطة محتوينا أننا في حاجة إلى الآخر، أو باختصار هي صلبة «الحرب الاجتماعي، التي تعود في مقدمة صوبك من الصور المتعددة. وفي هذا الاتجاه يمكننا الحديث حول لهجة الإنسان الديني والتي تعد متغير الإنسان الجماعي، بمعنى أن الفرد الاجتماعي والمجتمع يعتمدان ليس على التمييز مع الآخر أو العقد المعلى الذي يربطنا بالآخر وإنما الاعتماد على معرفة الغير التي تجعلنا جزءاً من الآخر. ضمن مجموع أوسع تحييه الأفكار الجماعية والروايات المشتركة والصور بجميع أشكالها. وهذا ما يطلق عليه الكاتب نفسه تسمية «العالم «الخيالي».

وهذا هو المنهج الذي أتاح للكاتب فهم الربط الذي أقامه بين الإنسان الديني والإنسان الجماعي، فضلا عن تفسير الصورة والجماليات التي تكشف عنها وتقيم الارتباط لم الدين.

ولا يجب حسب اتجاه التحول في «تأمل العالم، اعتبار التفسير شكلا تنظيميا أو عقائديا. وإذا أخذنا بعضاً من مقولات جورج زمل يمكننا استخلاص أن الحياة هي التي تخلق «المشاعر والسلوك الذي نشعر بأننا مجبرون على تسميته ديني، علما بأننا لا نعيش تحت سحر

المتالى (فيلسوف) أو بالأثر الباقي عند ويرتسو، أو بالطابع الأساسي عند (دوركايم) أو بالبنية عند (ليفي شتراوس) أو بالنموذج عند (جيتلنبر) وبيرون) والوجه هنا هو محاولة استخراج عامل مشترك قادر على تفسير العصر إجمالا.

وينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء. وأما الجزء الأول فيحمل عنوان «مساعدة الأسلوب، ويتكون من ستة فصول:

- 1 - نمط التقديم
- 2 - بعض الخصائص حول الأسلوب
- 3 - تحول القيم
- 4 - الأسلوب الجمالي
- 5 - الأسلوب والحياة اليومية
- 6 - الأسلوب والاتصال

وأما الجزء الثاني فيحمل عنوان «العالم الخيالي»، وهو يتكون من خمسة فصول:

- 1 - الخوف من الصورة
- 2 - الصورة المطوقة
- 3 - الصورة كـ "mésocosme".
- 4 - «الشيء المصور».
- 5 - التشكل بواسطة الصورة.

وأما الجزء الثالث والأخير فيحمل فكرة واحدة تحت عنوان «الفيلة الخائلية».

وفيما يخص الجزء عن «الصورة المطوقة»، يشير عالم الاجتماع مافيزولي إلى أن الوظيفة الأساسية التي يمكننا أن نربطها بالصورة هو معنى المقدس. كان من الملفت أيضا أن نرى أنه من خارج كل المذاهب ودون تنظيم ما، يوجد «إيمان دون عقيدة» أو على الأكثر مجموعة من «الإيمانات دون عقيدة». و «التقوى» يعمل حول مجموعة صور تتقاسم فيما بينها، ويمكن التفاعل مع صورة واقعية أو غير مادية، أو حتى

أشباح القومية الشيطانية العائدة

عرض لكتاب «المليحة، للنفس الفرنسية، جاك جايو المعروف بتوجهاته الاجتماعية ضمن المدرسة الكاثوليكية المتعددة على الفاتيكان. وقد صدر الكتاب في يناير ١٩٩٥ وأثار ضجة كبيرة في سماء فرنسا العنصرية، المتصاعدة على جميع الأصعدة، السياسية والفكرية.

فيترجم النفس «جاك جايو» غضبه من الحكومة الفرنسية، بسبب توجهها لطرد الأجانب من البلاد، وذلك في كتاب جديد أسماه: «الظفرة أو عام كل الأغفار». ويعتبر «جاك جايو» أحد أبناء الكنيسة المشاهير، وهو يعبر عما في داخله من أسي وألم تجاه العنصرية الجديدة في فرنسا.

يعد الكتاب بمثابة صرخة من القلب ولداء بيذلة «جايو» للنفس مدينة «أليبره» بشمال شرق فرنسا، للعمل من أجل الضعفاء والمثوبيين الذين ازداد عددهم مع تغير السياسات المتبعة في فرنسا «بلد الحرية سابقا»، وبعد تفاهم موجة العنصرية، هؤلاء المثوبيين الذين أصبحوا مصدر تهديد واضطهاد على السواء.

لماذا أصبح وضع المهاجرين في غاية الخطورة؟

يرفض الكاتب بشدة، القوانين الفرنسية الجديدة، الخاصة بالهجرة التي قد تم تطبيقها منذ بداية هذا العام (١٩٩٥) فهو يثور على سياسة التجمع وإهانة الأجانب، والفضا الرأي السائد الذي يدعي أن الأجانب والمهاجرين

مافيزولي الكشف عن البيئة المعرفية بوضوح والجمال المعاش في الخيال يساهم في «الشعور» التي تطورت كخبر مع كتاب القرن الماضي: «الشعور بالآخر، والشعور بالآخرين، أو «الشعور مع، الطبيعة في مختلف أشكالها..

ويمكننا القول - والقول لمافيزولي - بأن «الشعور مع» هي المكون للسياق المميز للحداثة. وفي النهاية الرهاط الذي ليس بالضرورة مرتبطا بالهوسات أو هو الفكر الخاص به وفي الإطار الذروي وعلى سبيل المثال الإسلام يجمع إجمالي عناصر الحياة اليومية، فهو يساهم في إزالة التفرقة بين الحياة الخاصة والحياة العامة. وبطريقة أخرى وفي إطار النسق الاجتماعي لشكل الظالمى يوجد في إطار شكل ضمني بداخل «الكائنات» والتي في جميع المجالات هي السياسية والاجتماعية والثقافية أو العنصرية التي تخترق التسليح الاجتماعي.

هذا التدين «الشعور مع»، والدور الحتمي الذي ستقوم به «الصورة» وتعتبر عنه في النقوش والشعارات المختلفة (أو أنصاف الخط المختلفة) وهم الأوصاف وعلم الغيب أو الشعارات الأخرى في الطبيعة مع المرور بكل أشكال العصر الجديد التي تذيب الكون في مجمله. ومن هنا أيضا عقلانية الحداثة بينما الخيال يعتبر دائما وبواسطة العقلانية التكنولوجية الطعمر الحتمي في البيئة الاجتماعية.

وفي النهاية يستخلص ميشيل مافيزولي إنه فيما يخص قوة الارتباط، يكفى أن نعتبرها مجالا للبحث بحثا على التفكير في إعادة تشكيل مجتمعات ما بعد الحداثة ■

إلهام غالى

ولكن لا بلنتا أن نذكر الشحنة الخيالية بداخل العالم «المعنى» ولرب له القوة التوسعية. ترتكز البنية على لا ارتداد العادة فالعالم يتكون من البيئة الحية وهو «وسط» كما يقول (أ. بيرك)، أو «العصر الانثروبولوجي» (جيبون دودون).

والعالم يتكون من مجموعة عناصر منها الأماكن والآثار والشوارع. ولكن في الوقت نفسه وحسب العبارة المقدسة، هذه الأماكن لها عبقرية خاصة، وهذه العبقرية تعتبر معنى بواسطة مجموعة من الأبنية الخيالية، سواء كانت حكومات أو أساطير أو مذكرات مكتوبة أو شفهية أو الوصف الروائي أو الشعرى.

والمرجع إلى الفضاء المعاش رمزيا سماه الكاتب، التشبُّط، مما يسمح للقارئ بلهم ماهية العروض الاجتماعية التي تساهم في تكوين البيئة التي تعيش فيها (أو كانت المشاعر أو الانفصالات التي نعيشها في مجالات مختلفة مثل السياسة أو الرياضة أو الجامعة) وهذه العروض الاجتماعية تلعب دور «رمزي»، بمعنى أنها تهدد شكلا كاملا يوجد فيه التفرقة والتبسيط بين الكلمات والأشياء، بين الواقع الاجتماعي، والواقع الفردية.

ومن هنا فالصورة الاجتماعية التي تستثمر المكان وتحرك الفضاء تهدد في العالم ككل منا يتذكر مكان نشأته وظروفه، مرحلة النمو والرخاء. ولكن هذا المكان يلعب دورا كما سبق القول يربطنا بالحياة اليومية.

وفي هذا الاتجاه وبشكل قوى صارت الصورة محوراً ثقافياً، الصورة صانعة للثقافة وهي التي تصنع الذاكرة المدينة، وباحتصار الصورة هي «la Reliance» الارتباط وهي المشكلة التي تدور حولها وهي التي تعرف السلوك الإنساني حسب البيئة المعرفية وفي الوقت نفسه حاول

الإشارات والتنبيهات

سياساتهم، مسقطين سوء إدارتهم وعجزهم عن حل المشكلات الاجتماعية والاقتصادية للبلاد، على الأجانب الذين يعيشون ويعملون في فرنسا.

ولقد شهد هذا القرن أمثلة عديدة وواضحة على الخيانة وغيباب الضمير والانتهازية واللاس الأخزاب الحاكمة، بدءاً من كارثة «شارتوبل» حتى أزمة سربايغو. فهناك تناقض واضح في السياسة الفرنسية التي ترفع دائماً شعار «الانفتاح على العالم الخارجي» وهي تغلق أبوابها أمام الأجانب. ولعل «شارل بسكواد» وزير الداخلية الأسبق يمثل هذه الازدواجية أصديق تمثيل، فهو يرى أن الأجانب يمثلون خطراً كبيراً على الأمن القومي وعلى استقرار البلاد اقتصادياً، فانهجرة إلى فرنسا هي مصدر الشقاء القومي، وعليه فقد طبق في عهده نظام الدولة البوليسية، اضطهاد الأجانب وتضييق فرص العمل والمعيشة أمامهم. على مسبعد آخر، يرى بعض المستوطنين، من المتعاطفين مع الأجانب، أن هذه السياسة القمعية تسره إلى فرنسا على السباحين، الداخلية والخارجية معاً، فويشعرون بالأسى والفجول، لأن رحيل المهاجرين الضعفاء، لن يغير شيئاً. فانهشكة الاقتصادية في البلاد أكبر وأصل من ذلك. البطانة تظفون على السطح وتصدر الأزمة الاجتماعية والاقتصادية المزمنة والمتشابهة.

يقول الكاتب: «إن عدم قدرة بعض الوزراء على حل الشكثة وعلاجها، يجعلهم يبحثون عن كبش فداء يعكفون عليه مسئولية مشكلاتهم، مما يحجب عنهم الرؤية الواضحة، والواقع أنه ظهرت فجوة عميقة بين الطبقات في المجتمع وإنما الحقد في قلوب الناس وتزايد الكوف من المستقبل المجهول، الذي قد يخلو تصام من السحابة.

شخصية صارمة، شديدة البطش، وشبهه الكاتب بأنه «غول»، فقد كان يسيطر على زمام الحكم ويقوم بتكثيف جهوده وزارته لاستبعاد الأجانب، مطلقاً لسياسة «حزب لويان» العنصري، مما زاد من معدل الاضطهاد، حتى أصبح يشعر به رجل الشارع الفرنسي، كما صرح الوليد بأفكاره التي كان يخفيها.

لم تكثف الإدارة الفرنسية بالتأكد من هوية كل مواطن يشتبه فيه، بل أصبح الأهل يرفضون تأجير شققهم لغير الفرنسيين، وأغلقوا أبواب المرافق في وجدهم، وإذا تم التحالف بأي عمل فهو يتم في حدود ضيقة، ويشروط معينة أرضاً.

ويضرب الكاتب بعض الأمثلة الدالة على هذا الظلم الاجتماعي، فيتحدث عن سكرتيرة رفضت شركة فرنسية إلحاقها بالعمل كونها أجنبية، مبررة رفضها بأن الشركة لا تريد أن تعطى صورة ثقافية متنوعة ومتعددة عنها؛ كما أراد طبيب من أصل عربي، استئجار منزل ريفي لقضاء الإجازة الصيفية مع أولاده، فرفضت المؤجرة أن تسمح له لأنه يحمل اسماً عربياً وفي مدينة «ألفيرون» كان مسجوناً عن ناء للإسكواش يبحث عن هائلة ثقافة فأنته امرأة أجنبية فرفض إلحاقها بالمثل، وثار قاتلاً: «لا أريد أشخاصاً ملونين، ونتيجة لذلك. ثم حسبه ستة أشهر بعد أن وجهت إليه تهمة التفرقة العنصرية، ذلك لأن القانون الفرنسي يقوم على الحرية والعدل ويقاوم العنصرية، كما يقاوم على التفرقة بين الفرنسيين والأجانب في العمل أو في أي من جوانب الحياة.

ورغم أن القانون الفرنسي يقاوم العنصرية إلا أن المستوطنين يعلفون عكس ذلك فهم يعتمدون العنصرية في

يشكلون خطراً على مستقبل الشعب الفرنسي، كما يعدون أساساً لمشكلات الاقتصادية التي تواجهها فرنسا حالياً.

ويرى أن هذه الأوهام التي أشاعتها الحكومة ليست إلا ستاراً تغلف في طبائته قصورا وغايات مغايرة أساسها ضعفها وقفلها في مواجهة الأزمات الاقتصادية. ويضيف قائلاً:

«سوف يأتي اليوم الذي تندش فيه، من اختفاء الحريات من فرنسا، متحارب تفهم كيف دلفت فرنسا حقوق الإنسان ومبدأ الحرية والتسامح دون أدنى شعور بالألم ويكثير من اللامبالاة، سنتناول، كيف استطاعت باسم الأهمية القصوى والعاجلة إلقاء مبادئها القائمة على الترحيب بالأجانب، وماضيها الحافل بأمثلة حية لمساعدة المستضعفين في هاية لا قرار لها.

يحتوى الكتاب على خمسة فصول تحت عناوين دالة للغاية تنبئ بطريقته في بلورة أفكاره، كتب الفصل الأول تحت عنوان «عظمة تتآكل» ويعنى بالقطعة، الأجانب المضطهدين في فرنسا، الفصل الثاني عنوان: «إثارة الشغب» والثالث: «طريق مسدود»، والرابع أوراقك ويخلصد بها أرواق الإقامة والهجرة إلى فرنسا. أما الفصل الخامس والأخير فقد عنوانه: «رغم اللول» حيث يطرح بعض الحلول لهذه القضية.

ويتحدث الكاتب في الفصل الأول من كتابة الجريء عن سياسة الحكومة الفرنسية تجاه الأجانب والقوانين الخاصة بالمهاجرين، التي طبقت مؤخرًا للتخلص منهم في أقرب وقت ممكن، بينما بالحديث عن وزير الداخلية الفرنسي الأسبق «شارل بسكواد» وما قام به في تطبيق نظام الدولة الجديد، القائم على تصفية الأجانب من جميع الجنسيات، فهو

الإشارات والتنبيهات

الأجانب تكلف فرنسا الكثير، إلا أن المستوطنين الجسد يرون أن عملية استقباهم تكلف أكثر، فواقع ذلك تصور غير صحيح، لأن آخر الإحصائيات أثبتت أن ١٧٨٪ من المهاجرين الذين لا يجدون عملاً يعملون ١٠٪ فقط من نسبة البطالة في فرنسا وأن ٣٥٪ منهم لا يأخذون أي إعانة و ٣٥٪ آخرين يحصلون على نفقة شهرية أقل من ألفي فرنك وذلك بجملة لا يشكل عبثاً على فرنسا كما يظن بعضهم.

في الفصل الثاني من الكتاب وعنوانه «إثارة الشغب» يستألف الكاتب الحديث عن سياسة وزير الداخلية الأسبق «باسكواه» الذي يشتم بعض الوزراء المستوطنين بأنهم لا يقومون بدورهم على أكمل وجه لأنهم يعيشون في برجهم العاجي. فهم يرحبون بالمهاجرين ولكنهم لا يدركون خطورة الموقف مما يجعل هذا الوزير يشعر بأنهم لا يتضامنون معه ولا يعاونونه في مهامه، هؤلاء المستوطنون يطبقون التعاليم الدينية السخاء ويلهون لداء الكلب التي تقول إنها بحاجة لكل البشر في فرنسا، وعبر كل الحدود لئلا مستقبل أفضل للسلام والأخوة ذلك مع احترام كرامة وهوية كل البشر. فهدر «باسكواه» على لداء الكلب قائلاً: «ليس للكنيسة أي حق سياسي في اتخاذ مثل هذه القرارات، لأن رجال الكنيسة مواطنون مثل الآخرين، يرفض «باسكواه» أن يحاربهم أحد، ويرى البابا «يوحنا بولس الثاني» ولغيف من رجال الكنيسة أنه من الضروري أن يكون لهم دور فعال في تصديده مصير ومستقبل الأجانب، فواجههم تجاه هؤلاء، واجب مقدس ويحرص البابا على إلقاء خطابه المعتاد بمناسبة اليوم العالمي للمهاجرين والمستوطنين قبلي الضرع على الحق الأساسي للجميع كي يعيشوا في سلام، ويوصي رؤساء الدول بأن يرحموا ويرافقوا

وموجة التوافد على فرنسا في تزايد ملحوظ، من الشمال حتى الجنوب، من الجنسيات البولندية والإيطالية والبرتغالية وأخيراً من المغرب العربي، الكل ساهم في بناء الصناعة وتطورها في البلاد، فالاستعانة هؤلاء كان ضرورية لتصحيح مسار الاقتصاد، إنهم أيد عاملة ممتازة طيلة للنظام الرأسمالي، فهم يعملون بجد ولا يطلبون أجوراً عالية، ولا الانضمام إلى نقابات تضمن حقوقهم، بل يعملون دون شروط مسبقة، فهي يصح أن تأتي الآن وتسهم هؤلاء بأنهم يشكلون كمال الحكومة ويزيدون من أصالتها؟ هذه الطريقة أسهمت في زيادة إنتاجية الشعب الفرنسي، وفي تحسين أوضاع طبقة العمال وفي رفع مستوى المعيشة لدى كثيرين، فهل يصح أن نسمي معاملتهم بعد كل ما قدموه من خدمات جليلة للبلاد؟ كيف نتخلص منهم بسهولة، وكأننا نلقي بورصة بالية في سلة المهملات بعد استخدامها؟.

رغم هذا يدهي «اليسين»، أن ثمة خطر استعماري من جانب المهاجرين الذين باتوا إلى فرنسا كل يوم، لكن نسبة وجود هؤلاء في فرنسا منذ عام ١٩٧٤ أي بعد تولى «غاليري جيستار ديستان» الرئاسة، لم يرتفع كثيراً عن النسبة الحالية.

هناك نوعان من المهاجرين، الذين باتوا من أوروبا فلا يعتبرون غرباء عن الشعب الفرنسي من ناحية العامل اللغوي والديني، والمهاجرين من الطبقة الثانية مثل العرب، أي الذين باتوا من بلاد المغرب العربي والأفارقة الملونين، فهم يشكلون خطر جديداً على المجتمع الأوروبي.

وكتب الصحفي «بيير ألون» قائلاً إن فرنسا ستظل دائماً أرضاً للهجرة، ويخطئ من يرى العكس، فإذا كانت عملية ترحيل

يذكر المؤلف كتاباً «لغليب برناس» تحت عنوان «الهجرة» دار نشر ليموند عام ١٩٩٣ جاء فيه أن ظاهرة الهجرة، ظهرت خلال عشر السنوات الماضية، لتعرض نفسها على الساحة السياسية ولتحتل مركزاً متقدماً في قائمة المشكلات الاجتماعية، ذات الأهمية القصوى، وأن هناك استياءً حاداً عند الفرنسيين من الأحياء التي يقيم فيها المهاجرون، ومن الدين الإسلامي في فرنسا، وصل إلى حد العنصرية.

بدأت الأزمة بعد فشل النظام التعليلي والنظام المتزايد. فهذه المشكلات أصبحت إحدى أعراض المخاوف في فرنسا، ويستورد الفن «جاء جاري» قائلاً «هكذا قام لوبان» بتطبيق أساليب قديمة كنا نلحق أننا قد فويناها إلى الأبد من تاريخ فرنسا الأسود، فإذا كانت هناك أي مشكلة، سارقي أن متفهم للحقوق، فهو قد أصبح الآخر. الأجنبي، ويكتسح بعض الناس بأن وجود هؤلاء يجعل الحالة في تدهور تام وأن طردهم سوف يحسن الأحوال.

وهكذا أصبح طرد الأجانب ومشكلة انبثالة وتخصيص الأراضع الاجتماعية، هي الورقة الرابحة لأي مرشح للوزارة فيقوم بطرح هذه المشكلة على أفراد الشعب وأعداء إياهم بأنه سوف يجد لهم حلاً من خلال سياسته الجديدة، فيقوم المواطن باتباعه وترشيحه رغبة في تحقيق أمه. ويختصر جميع المستوطنين هكذا الآن، والحكومة لا تملك حلاً بديلاً فتفشل مشكلة المهاجرين.

ومن الملاحظات المهمة التي قيلت في هذا السياق، ما قاله «ج. إم. هيلفليك» محرر «ميجور» «لبيراسيون» (التي كانت وثيقة الصلة بقصر الإليزيه السابق).

«كانت فرنسا دائماً دولة مضيفة للمهاجرين، فمعد القرن التاسع عشر

الإشارات والتنبيهات

يريد الشباب التخلص من هذه الأوضاع معبراً عن استهوانه من المظاهرات إلا أن الحكومة ترد على حركاتهم بترحيلهم من البلاد، ونتيجة لذلك تم تشويه صورة الأجنبي وأصبح يندرج في نطاق المجرمين، كما أصبحت فرنسا تعاقب كل المهاجرين دون استثناء، وبدأ عمد المدن عمليات العقاب بتكثيف عمليات الاعتقالات لأي أجنبي لا يحمل أوراقاً للإقامة، وامتد هذا العقاب حتى وصل إلى عائلاتهم بأكملها.

يعترض الكاتب على هذه المعاملة مؤكداً على أن هؤلاء يعيشون حياة سلمية، لا يربون أي شغب لأنهم يرغبون العيش في سلام بعيداً عن المشاكل مع الحكومة، خشية أن يتم ترحيلهم لبلادهم الأصلية، حيث العقاب، ويضيف أن سوء معاملة الحكومة لهم وضيق العيش وكثرة العمل، سوف يربهم في أحضان الجماعات الإرهابية المتطرفة.

يزاد الموقف سوءاً وتعقيداً لأن هذه الجماعات سوف تهز كيان المجتمع الفرنسي بأسره وتثير البلبل والشغب، وسوف يظل هؤلاء الشباب المهاجرون على الفرنسيين، فهذه الجماعات ستكون حصن الأمان لهم، تصميمهم ضد البطالة والمخدرات والانحراف، فما العمل إذا استغلل التيار الإسلامي في البلاد؟ هل تقوم الحكومة الفرنسية بإغلاق المساجد وحلقات الدروس الدينية؟ هذا ليس الحل الأمثل لأننا لا نستطيع تسيان أن هذا التيار الإسلامي قد ولف فيما مضى في صفوف التيار الجمهوري وقام بمساندته، إذن، يجب حل مشكلة هؤلاء الشباب من المهاجرين بالتدرج، كي لا يضطروا إلى اللجوء للتيارات الإسلامية.

في الفصل الرابع وعنوانه «أوراقه» يثير الكاتب قضية مهمة للغاية، وهي

القومية، ليحل محلها، ما نطلق عليه «القومية الشيطانية»، التي تهدت دون جذور، لكن التاريخ وثقت أن الثقافات تنمو وتطور بالأفكار الجديدة التي تأتيه من الخارج بشرط تحقيق بعض التوازن كي لا تغطي ثقافة على أخرى.

إن نكل المواطن الفرنسي عنصر في قرارة نفسه، فهو كصوراً سليمة عن أي جار له يتصايف أن يكون أجنبياً، ذلك يجعل المهاجر يشعر بأنه منبوذ من المجتمع الكبير والصغير المتمثل في جيرانه، فأصبح هؤلاء الأجانب يضلون الصواب في أحياء معروف عنها أنها مكتظة بالأجانب، فترى أن المساكن ذات الأجر المتوسط تمتلئ بالأفارقة من الذين يأتون من زائير والسنغال وبلاد المغرب، ويطلق الكاتب على هذه الظاهرة قائلا «إله من الضروري أن يتعلم الشعب الفرنسي أن يتعايش مع الآخرين».

يسألف «جاك جايو» في الفصل الثالث عن وضع المهاجرين في المجتمع الفرنسي، فهم يعيشون في أحياء تكاد تشبه المعازل المصرية، فيز صالحة للسكنى، تركها الفرنسيون، لا يستطيع اللاجئ استكمال تعليمه، بعد سنوات التعليم الإلزامي يخرجون في العداين فلا يجدون أمامهم سوى الشارع والبطالة أو العصابات أو اللجوء إلى العنف.

حاولت الحكومة ترسيم وتحسين المساكن التي يعيش فيها هؤلاء ولكن قللت الأموال المخصصة لهذا المشروع في خزائن الدولة، أغلقت بعض الميالي للترميم، وأصبحت مئات العائلات في الشوارع تنتظر تحسين حالتهم عن طريق «رابطة حقوق الإنسان»، لكن الرابطة لم تستطع توفير المساكن لكل هؤلاء فاضطرت بعض الملاهي والأديرة لاستضافتهم لحين تحسين وضعهم.

بهم! لكن للأسف الشديد، تكلم معظم الدول وعلى رأسها فرنسا باتخاذ قرارات معادية للمهاجرين مما جعل رجال الدين الفرنسيين يتخفون من القضية كي لا يتألموا تهديداً من قبل المستوطنين، لكن الكنائس الكبيرة مع ذلك، تفتح أبوابها لكل مهاجر أو طالب للجوء السياسي لأنها ترى في ذلك واجباً أخلاقياً. وقد قام اتحاد القسس الألمان ومجلس الكنائس الإنجيلية في ألمانيا بتحرير إعلان مشترك لاستقبال المستوطنين واللاجئين.

يعود الكاتب ويتحدث عن قضية الأجناس في فرنسا، فيتناول قائلا، من يستطيع أن يتحدث عن الأجناس في هذا البلد؟ فالمهاجرون الذين يأتون من بلاد الغرب العربي من تونس الأبيض وجنوب أفريقيا مليئون بالدم الفرنسي والأسباني والهندي، ويستطرد مستكداً إلى نص لعالم الاجتماع «أوجستان بريار»، هناك عدة أجناس تكون الشعب الفرنسي، فكيف نستطيع أن نطرد الأجانب خارج الحدود، فالشعب الفرنسي عبارة عن نسج مكون من عدة أصراق من شعوب متنوعة، تكونت بفعل عمليات هجرات مختلفة ولقدت على هذا البلد منذ عصور بعيدة، واسترج كل هذه الأجناس لم يرد إلى اعتفاء السمات البارزة لبعض الشعوب، بل بالعكس، فإنه يخلق ملامح وتكوينات جديدة، في حين زادت العنصرية واستغفقت في البلاد، يوضح عالم الأنثروبولوجيا والأجناس أن العنصرية هو إنسان يخاف نفسه أولاً قبل أن يخشى الآخرين، ويحارب هذه القضية، هناك مشكلة أخرى وهي مشكلة الثقافة، وهي المشكلة الأكثر حساسية وتعقيداً. فتتعد الثقافات في هذا البلد ذوى الحضارة القديمة، يعتبر سلاماً ذا حدين، لأن الثقافات المتعددة تقوم بتفتيت روح

الإشارات والتنبيهات

في طريقة الحل، في حين أنه يحكم البلاد من الناحية الأمنية بقبضة من حديد، ويشير الفسوف والرعب في قلوب المهاجرين، كما استلذا أنباءه من الأربة الاقتصادية والاجتماعية إسقاط كل مشكلاته على قضية الأجانب ويقول الصحفي «مكود جوليان، في جريدة «الوموند الديبلوماسي، إن المرشحين الجدد للرئاسة، يشرون هذه القضية ضمن برنامجهم الانتخابي كي يحلوا شعبية أكبر، تساندهم في وسائل الإعلام.

صرح «سكواه»، ذات يوم مبرراً حجة عن حل هذه المشكلة قائلا: «أنا مثل الحل السبسط، الذي يعمل وحده تكن عملي ململم وأحتاج إلى مساعدة، فأنا أبذل كل ما في وسعي»، إنه لمن العجب أن نسمع هذه الاعترافات، من صاحب مشروع «الهجرة - صلب، فهو بذلك يلق مصداقيته أمام مؤيديه.

ويرى الكاتب في ختام كتابه أن الطريقة الوحيدة لحل المشكلة لهاثيا، هي أن تهتم الحكومة بمصير البلاد التي يسودها الفكر والجوع وتساعد مواطنيها كي يستطيعوا أن يعيشوا في بلادهم في اطمئنان واستقرار، دون اللجوء إلى الهجرة لبلاد أخرى حيث الحياة الأفضل هرباً من وبلاء الحرب، وشبح الخوف والبطانة.

ويضيف «جاء جاري الذي يتمتع بوضوح الرؤية والنظرة المستقبلية، أن هذا الحل المطروح الآن ليس من البسير تنفيذ في وقت وجيز، لكن لابد من العمل في أسرع وقت ممكن قبل فوات الأوان. ■

عرض وترجمة: بئينة رشدي

هجرهم أو أوراقي إقامتهم، لأن الحكومة سوف تقتل لهم أربة مشكلة ليتم إبعادهم عن البلاد.

لم تعلق فرنسا شيئاً للأكراد الذين أتوا إليها هرباً من جحيم الحرب، بل قامت بجمعهم في الأديرة، حتى يتم ترحيلهم، لم تسمح بملهم حق اللجوء السياسي. أساءت معاملتهم للقاية، تركتهم يموتون، ويموتون في الشوارع، هاهي ذي فرنسا التي كانت تأخذ موقفا متعاطفا مع هؤلاء الأكراد ضد حكوماتهم، عندما كانوا لا يزالون في أوطانهم، تحت سيطرة الحرب، كانت تكبي عليهم بدموع مزيفة، وعندما أتوا إليها طالبين المأوى، رفضت استقبالهم لكنها اضطرت إلى قبول بعض الحالات عندما تم الضغط على الحكومة بهركات الاعتصام والامتناع عن الطعام، زادت حالات الخوف من السلطات لدرجة أن بعض المهاجرين يرفضون الإفصاح عن اسم بلادهم خشية أن يتم ترحيلهم إليها من جديد، فهذه السياسة البشعة التي تتخذها فرنسا ضد هؤلاء، تلقى بهم في بلادهم حيث يموتون قلماً وعدواً من جراء الحرب أو ينش الحكم.

في الواقع أصبح المهاجر إنساناً غير مرغوب فيه إطلاقاً، فطلبتا حتى اللجوء السياسي أو الهجرة خفضت نسبتهما إلى ١٠ ٪ فقط.

أما في الفصل الخامس والأخير يتحدث «جاء جاري» عن «سكواه»، هذا الرجل الهادئة الذي يتعامل مع القضايا الداخلية بطريقة تجعله يأخذ الأصوات الأكثر من المواطنين الفرنسيين الذين يأملون في إيجاد حل لمشكلة البطانة والهجرة، فهو يتحدث عن برامج قائمة لإصلاح الأحوال، لكنه لا يبدل أي مجهود

إصدار قانون جديد عام ١٩٤٤ للأحوال الشخصية. الفرنسية، ينص على أن كل طفل يولد من والدين أجنبيين لا يحصل على الجنسية الفرنسية إلا بعد بلوغه من العمر ما بين ستة عشر إلى واحد وعشرين عاماً، فيصبح هذا الولد رمزاً للطفولة المعذبة التي لا مستقبل لها.

أصبحت فرنسا التي كانت مهداً تاريخياً للأخوة بين الشعوب، وبلة حقوق الإنسان، أصبحت تصد الأجانب وتطردهم، وتسأل الكاتب معجباً على هذا القانون جور الضال، فيقول: هل من المعقول أن يعلم الأجنبي بإبراز حسن نواياه ورغبته في الحصول على الجنسية وكأنها مسابقة يولد بها الأحسن والأقدر! من يستطيع تصديق هذا؟

إن قوانين الأحوال الشخصية تتناسب تماماً مع سياسة وزير الداخلية، «سكواه»، في طرد الأجانب، كل الظريف تتحد ضد المهاجرين، فهذا القانون غير العادل يجعل الشباب يشعرون بالظلم الذي يقع عليهم، ويضطرمهم إلى التظاهر ضد الحكومة، ويجمعهم يرمون في أحضان التيار الإسلامي وكان هذا القانون يقرر لهؤلاء «مهما فعلوا، ستقلوا مواطنين من الطيفلة الثانية».

قامت لجنة التضامن للكنائس بمدينة «إيلبرور»، بالترحيب بكل مهاجر يطلب المساعدة، أو الاعتراف بحقوقه كإنسان، مع ذلك يقوم رجال الشرطة باضطهاد هؤلاء الأجانب الذين لا يمتلكون أوراقاً، فيقتلونهم حتى يقوموا بترحيلهم.

يعلم هؤلاء جيداً أن الوقت الذي يقضونه في أقسام الشرطة وقت قاس وضائع منهم، فالمهاجرون اللداسي منهم مثل المهاجرين الجدد، يخافون التردد على أقسام الشرطة لتقدموا أوراقاً

الخالصون

بين الشيخ الفزالي وخالد محمد خالد

قا (١) في الأيام الأخيرة رحل عنا
إثنان من كبار المفكرين
المسلمين، الأستاذان خالد محمد
خالد ومحمد الفزالي، وذلك بعد حياة
خالدة بالاختلاف الفكري السياسي
بينهما.

بدأ خالد بكتابه المشهور «من هنا
تبدأ» الذي دعا فيه لفصل الدين عن
الدولة، ورد عليه الفزالي بكتابه «من هنا
نعلم» الذي احتد فيه على خالد والقرب
من تكفيره، مع أنهما معا أزهريان بدأ
حياتهما في الإخوان المسلمين، وكادان
يتشابهان في أسلوب الكتابة الأدبية
الصحفية في موضوعاتهما الأصولية،
ويتمتعان في الوقت نفسه بثقافة أصولية
رشيدة يلصقا التمسك العلمي.

(٢) بدأ خالد أزهرياً صوفياً في
الجمعية الشرعية السنية، تلك الجمعية
التي بدأت صوفية وانتهت وهابية تؤيد
الإخوان المسلمين لذا الفطر خالد في
الإخوان، ثم اختلف معهم بعد فضيحة
عبدالمحكم عابدين الفلقية سنة ١٩٤٨
عندما رأى الشيوخ حسن البنا يتمسك على

صهره عبدالمحكم عابدين، وخين انشق
خالد عن الإخوان اكتفى بالابتعاد عنهم،
وحلق لحيته وأرسلها لهم في خطاب يقول
«هذا كل ما كان يريدني بكم، أصدر
كتابه «من هنا نبدأ» الذي نادى فيه
بفصل الدين عن الدولة وتحسين
الاشتراكية وحقوق المرأة وتنظيم للنس،
ومواجهة السمرودية بين السطور، وقامت
الثورة، وحقق عبدالناصر أغلب ما دعا
لإيه خالد في كتابه، ولكنه استبد وصادر
الحريات، فبه خالد يدعو للحرية فأصابه
الاضطهاد الناصري، ولم يكن خلف خالد
قوى تميزه مادياً ومطوياً، بعد أن انشق
عن الإخوان وحلفائهم السمروديين،
فاضطر للكتابة الدينية التاريخية
الوعظية.. إلى أن مات.

(٣) أما الفزالي فقد بدأ والتهمي فكرياً
أزهرياً حاد الفلق سريع الغضب، وظهور
ذلك في مواقف له وفي كتاباته، بل وفي
علاقاته، ليس فقط في تكفير خصومه،
ولكن في انقلاباته على شيوخه وزملائه،
فقد انشق عن الإخوان واتهم حسن البنا
بالماسونية، ثم رجع إليهم بهاجم
أعداءهم، وتأثرت علاقته بالسعودية بهذا
التأرجح، فكان بهاجم الفلك البهدي
المتزمت المتفلس، ولكن سرعان ما يعود
إليهم، وقد مات عذله في إحدى
حلاتهم.

(٤) والخط السياسي واضح تماماً
لدى خالد ولدى الفزالي، وكلاماً ظل
مخلصاً لخطه السياسي، ظل خالد متمسكاً
بفصل الدين عن الدولة وداعياً للحرية
وحريصاً على وحدة مصر الوطنية، بينما
ظل الفزالي متمسكاً بالدعوة للدولة
الإسلامية وتطبيق الشريعة ومهاجماً
لخصومه ومتعصباً ضد الأقباط وكارها
للقرب.

(٥) وكان خالد يتمتع بفراغ الوقت
الذي يمكنه من الاجتهاد، خصوصاً وإن
كتابه الأول «من هنا نبدأ» ينمى عن
عقلية متردة ملقطة، إلا أنه أكر السكون،
ولم يتطور فكرياً، واكتفى بالتلويحات على
كتابه الأول «من هنا نبدأ» وكانا للنتظر
منه تأسيساً فكرياً متصفاً لم يحدث، مع
الأسف، أي أنه توقف عند أول كتبه. مع
أن عنوانه يقول «من هنا نبدأ».

أما الفزالي، فبرغم انغماسه السياسي
والفكري فإن معاركه المستمرة أجهته
للقراءة والتفكير والرد، وأشرت لديه
بعض التجديد في كتاباته، ومن ذلك أنه
رد في كتبه الأخيرة خصوصاً (السنة
بين أهل الفلك وأهل الحديث) (تراثنا
الفكري) حقوقاً للمرأة كان يتكرها قبل
ذلك، وأكثر فيها بعض الأحاديث
(اللبوية) والأحكام الفقهية التي كان
يؤمن بها من قبل، وأدخله هذا في صراع
مع حلفائه السعوديين، فانتهم بعضهم
بإلتزام السنة، ورد عليهم في كتابه
«تراثنا الفكري» يشيد بكتاب هذه السطور
باعتباره أول منهم بإلتزام السنة، وأورد
في كتابه المذكور فتوى الأزهري
أصدرها صديقه عبد الله المشد، رئيس
لجنة الفتوى بالأزهر، والتي يؤكد فيها أن
منكر السنة ليس كافراً.

ولم يحدث أي لقاء بيني وبين الشيخ
الفزالي، وإن كانت أبحاثي تجد طريقها
إليه عبر صديق مشترك، وكان صداها
يلتص في مؤلفاته الأخيرة، خصوصاً في
موضوعات الأحاديث وأنه لا ناسخ ولا
منسوخ في القرآن، وكنت مستريحاً للنتائج
الفكرية التي ينتاب الشيخ الفزالي أحياناً
إلى أن حملته حدته الفلقية على تكفير
فرج فوده والدفاع عن قتلته في
المحكمة، وكان ذلك لحظة فاصلة بيننا،

فهاجمته في الأهلالي ورددت عليه من خلال مؤلفاته، ولم يشأ الرد.

(٦) ولقد قضى خالد حياته في دعة وسكون، كان يخرج عنهما أحياناً متأثراً بكتاب أو مقال داعياً للحرية أو للوحدة الوطنية، حتى لقي ربه في بلده بين أحبابه ومريديه.

أما الشيخ الغزالي فقد طلق بنشر الصغب الفكري هنا وهناك، (وسباني الوقت الذي لتصرف فيه على دوره في إثارة الأزمة الأموية في الجزائر) إلى أن لقي ربه خطيباً في السمردية في محفل عام..

(٧) رحم الله الشيخين الجليلين..
خالدًا.. وأنغزالي... ■

أحمد صبحي منصور

فؤاد دواره ..

وشرف النقاد

فأبرجول الناقد "الجاد - فؤاد دواره" .. تنطوي صفحة صادقة وشريفة

لناقد حاول أن يكون متمسكاً بين فكره وقومه وقطعه وسلوكه، وظل طوال عمره يعانى عدم الاستقرار في منبر صحفي.. ذلك لأنه لا يتقن أساليب التكيف والتوازنات والمساومات التي يمثل بها هذا الوسيط المرأى المضائل خاصة في السنوات الأخيرة.. فكان محاسناته ورائده شيخ النقاد - محمد مندور - الذي عانى في سنواته الأخيرة الأساة لنفسها في وقت يهيمن ويتسيد الكتابة وأنصاف الموهوبين والمتسلطون والذين يأكلون على كل الموائد.

ورغم ذلك فقد أنجز فؤاد دواره جهداً لبقدياً وأديبياً سوف يبقى كدليل صادق على قيمته ورغم الاختلاف مع بعض قضايا المنهج ومفهوم الأدب الذي شهد في السنوات الأخيرة تحولات جذرية لم يواكبها فؤاد دواره بل خاصمها.

إن الذي سيبقى من جهوده النقدية هو هذه المتابعة الدؤوب للإبداع المسرحي والرصد السنوي الذي قدمه في سلسلة من مسرح ٨٦، ٨٧، إلخ وأهتمامه بعروض الثقافة الجماهيرية ومسرح الشباب ومناقشته لقضايا المرض المسرحي برؤية واقعية نقدية.. وتعذيره من الهبوط والتدنى الذي بدأ يهدد المسرح من وباء المسرح التجارب الاستهلاكي والكباريات الراقصة، ونعل أبرز دليل على شجاعته هو دفعه

وامتناعه عن الكتابة عن المسرح عندما اسقط هذا السقوط المرحب.

ويبقى محاولته المحكمة البناء في دراسة مسرح توفيق الحكيم والكشف عن المسرحيات المجهولة له ودراستها وتوثيقها ونشرها.

كذلك يبقى قيامه بجمع مقالات يحيى حتى وقصصه في ٢٨ كتاباً أنقذت إبداعاً أصيلاً لقنان القصصة القصيرة الذي كشفت عدة نشاطات واهتمامات له في التاريخ واللغة والنقد والمسرح والسينما والفرن التشكيلي والموسيقى والنقاء لقد أنقذ فؤاد دواره بجهده في تجميع هذه المقالات تراث يحيى حتى وجعلنا نقرأه ولستفيد منه وقدم مثالا محترماً وسنولاً عن إنقاذ كتابات الرواد

ويبقى ترجمته العذبة لمسرحية الضيف لجورجي وكتابات المبكرة عنه.

وداعاً فؤاد دواره والرحمة لنا □

عبد الرحمن أبو عوف



كـينونة المرأة

عند أليفة رفعت

ف

تتلمى أليفة رفعت إلى طائفة من الكتاب (هم / هن) التفكاهين، الذين جاءوا إلى عالم الإبداع، بدفع من القوى الخفية الكامنة بداخلهم، والتي تدفعهم دفعا للكتابة. وهذه القوى الخفية ماضى إلا مخزون تجربة حياتية خاصة يدفع مصاحبه دفعا إلى طرح الأسئلة عن ماهية الثوابت / السكونيات في العلاقات الإنسانية، وطبيعة الوجود عموما

سألت أليفة رفعت عبر كتاباتها الفطرية، أسئلة المرأة التي تطرح على مستويات مختلفة وفي فروع بحثية مختلفة، غير أن أسئلتها تميز بطرحها من خلال منظور المرأة وهو ماصعق ومميز عن أسئلة عديدة تطرح حول المرأة ولكن من زوايا أخرى مختلفة لاتصير هنا.

لقد بادرت أليفة من خلال قصصها، بطرح سؤال الجسد، وهو السؤال الذي يبدو طافيا على السطح أكثر من غيره الآن، والذي يهمل له الكثيرون تحت شعار العذانة، والتجديد، والجرأة، غير أن طرح أليفة لذلك السؤال، جاء على نحو مغاير فهو يتناول ما هو عليه الجسد في الملموس والراهن، معاناته المستمرة، لقد طرحت السؤال المدخل، اللازم لما يترتب عليه من أسئلة بعد ذلك في الموضوع.

في رواية أصوات لسليمان فياض، تأتي النهاية دامية، قاتلة، وكأن دم المرأة الأجنبية التي تعرضت للختان، دليلا دامعا، يكلل مأساها من تفاصيل السرد الروائي، على تخلف الكسرية،

بدايتها، بعدها عن المدنية، أما في قصة أليفة رفعت: من يكون الرجل؟ فإن النهاية تطرح بتكثيف كل التفاصيل الوصفية الدقيقة، لمعاناة الفتاة الصغيرة بسبب وحشية الختان، إن عنوان القصة هو الجملة الأخيرة التي تنهى السرد، فال اتصال عن ماهية الرجل الذي يقطع جزء من الجسد الأثني لأجله، يدفع القوم الاجتماعية بوصمة التمييز الصارخ ضد المرأة

ورغم أن الختان ليس القضية الأساسية في رواية سليمان فياض، إلا أن اختياره له كعل اجتماعي يبالغ به ذروة التجاريد الروائية، يعكس منظوراً للكتابة، متطابقاً بالرأس مع منظور أليفة رفعت، بالأحرى هناك كتابة / رجل في مواجهة كتابة / امرأة.

وبما يلمس تجاهل النقد لكتابة أليفة رفعت هذه الحقيقة أيضا، فالتد في محطته وتاريخها هو كتابة / رجل، وبالتالي فكتابة / امرأة لاتلفت نظره ولا تسترققه كثيرا، وليس فقط بحكم الإرث القيمي المتعلق بالمرأة، ولكن بسبب حق الصلحة في تكريس ذلك الإرث المتجذر في التعامل مع المرأة كموضوع، وليس كذات مستقلة.

في قصة من يكون الرجل، يجري التساؤل عن معنى استمرارية التعامل مع الجسد الأثني كموضوع، إن القصة لاتكون الختان فقط، لكنها تدون كل المراضعات الاجتماعية المتصلة بالمرأة، والتي تحولها من كائن إنساني مكتمل إلى موضوع للنسج، عبر الجسد، إنها تدون القصى النفس للمرأة، عبر قصى الجسد، من خلال القيم الاجتماعية الفاعلة، والتي تحمل المرأة بها بعلف، حتى تتحول إلى حد العكيدة والاحتكاك

بداخل المرأة ذاتها، وتشكل مجمل رؤيتها للعالم ولذاتها، فالتساء الذي قاموا بعملية الختان للطفلة الصغيرة في قصة أليفة رفعت، فعن ذلك بقلناة كاملة، ومن باب الحرص على مصلحة الصغيرة وفقا لمقاييم حتى تصبح أنثى مكتملة في المستقبل، ولا يخالها الرجال وقت الزواج.

ورغم أن النساء أيضا يقمن بختان المرأة الأجنبية في رواية أصوات إلا أن قياسن بتلك العملية الدامية، يتغنى بقطاء القيم، ليفصح عن رغبة داخلية صريحة تتنازع تلك النسوة لالتنظام من رجال القرية جميعا في شخص هذه الأجنبية الضحية، إنها صليحة دموية تمت ضد القوم، باسم القيم، فلقد عانت النساء خلال فترة وجود الأجنبية من أشكال تمييز صارخة. ضدهن وإصالح هذه المرأة الضعفاء القريبة، فكل الملموع قبيحا عليهن، مباح لها، فهي مباح لها الكشف عن مصاحبات من لحمها الأبيض، مباح لها التدخين وشرب البيرة، مباح لها أن تكون ذاتا، ترغب وتختار وتزوج وتجرى وفقا لمشيئتها، بينما حرمن هن من كل ما يدفع بهن إلى منطقة الكينونة الإنسانية الفاعلة.

إن عدم احتفاء النقد بهذه القصص، وبالعديد من أعمال أليفة القصصية الأخرى، وطرح بعنف فكرة الكسرة والكتابة من منظور نوعي متباين، كما تطرح مشكلة تجاهل العديد من أدبيات المرأة، على مدى تاريخها في الأدب، انطلاقا من اهتمام الصلحة بالنسبة للكتابة الموضوع (وايس الكتابة بالظن)، وقد يلمس ذلك أيضا الاحتفاء بالنقد أحيانا بكتابات نساء، ويكتن على غرار الرجل، من منظور

الجريئة الظامئة صاعدة الدرج

ق ما بين الخامس من يونيو عام ١٩٣٠ والرابع من يناير عام ١٩٩٦، ستة وستون عاما عاشتها أنيلة رفعت بين الظلال والحنين، اختارت الظل وعاشت فيه بمحض إرادتها وكأنها استطاعت أن تستغرق بشغفها النبع المستشري في ردهات الأماكن، وعذبها الحنين طوال كل هذه السنوات، حين لمكان ضامض في الروح، لرجل ضامض في الوجود، الساعة ضامضة وسبعة في عقاب دورة الزمان اللاهية، حين لنهاية ما، لدرج ما، سلمته الأولى تبدأ في حق روحها، ولهاياته لأثرى.

برواية وحيدة اسمها زهوره فرعون) ومجموعات قصصية خمس هي أحلاوة حب - من يكون الرجل - كادلي الهوى - في موسم الياسمين - نيل شام طويلا) اختتمت أنيلة رفعت حياتها التي ابتدأتها بنزوات متفرقة على صفحات مجلات الثقافة والزهور والقصص والهلال والثقافة الأسبوعية.

في هذه الفترة أطلت علينا أنيلة رفعت بوجهها الصبور الجريء الظامئ من خلال سطور قصتها الاستثنائية (من عالمي المجهول) في هذه القصة تذهب البطلة مع حبيبها إلى ريف الوجه البحري حيث يعمل زوجها، وهناك تستعيش بالعلاقة الجنسية مع زوجها علاقة أخرى مع ثيمان. كانت البطلة طوال صفحات قصتها/ حياتها تنتظر بفارغ الصبر خروج زوجها للعمل كل يوم وتبدأ في تهينة المكان لانتظار معشوقها الآخر/ الثيمان. صعدت به وبمه وإليه وعليه إلى أعلى الدرج العالي، إلى أهد

وأهد حبيبى، وقد التقت ديليس جولسون في أعمال أنيلة قدرتها التعبيرية العالية على رسم أجواء النساء من الطبقة الوسطى المحافظة في المجتمع المصري وقدرتها على استنباط قاموس أدبي خاص من لغة المرأة العادية التي كانت، حيث عاشت طوال حياتها تؤذي الدور التقليدي للمرأة في هذه الطبقة كزوجة وأم لأبناء وبنات.

إن إعادة قراءة أنيلة رفعت تؤكد على أنها واحدة من المرمسات عن جدارة الاتجاه النسوي في الكتابة، وهو الاتجاه الذي كانت قد أفتتحته منذ فترة قبل ذلك نوال السعداوي وجوليعة رضا وسعاد زهير في الرواية وفي كتابة السيرة الذاتية. ■

سلى بكر



التقى ذاته، مستخدمات قاموسه التاريخي المتداول وتحديدًا فيما يتعلق بمفهوم الأنوثة / الذكورة، وطبيعة العلاقة بينهما، والذي نجد أنيلة رفعت تلج في إساره أحيانًا، مثلما كانت كتابتها لرواية جوهرة فرعون، والتي تؤكد في النهاية مدى تلقائية أنيلة رفعت في الكتابة وتذبذبها بين الأسئلة الملحة بداخلها عن المرأة، مدفوعة بتجربتها الحياتية الخاصة، وبين مجمل القيم السائدة عن المرأة والتي تعاضدها في اللاوعي باعتبارها من الشوايت والسكونيات. لقد كتبت أنيلة رفعت في عمر كبير نسبيًا، وعانت من الرفض الأسرى لهذه الكتابة، وفي شهادة لها منسقى الإبداع النسائي بمدينة قاس المغربية، عقد منذ سنوات، وصفت أنيلة مماناتها الناجمة عن ذلك التناقض بين حياتها الأسرية ورغبتها الملحة في الكتابة، والتي وصلت حد المرض العضوي (سعال دائم لا يشفى)، كذلك وصفت إبتعادها المصري عن الحياة الثقافية، أي أنها لم تمكك بدخا لكافى بدفع بها إلى تطوير أدواتها في الكتابة، فطلت في حالة الكتابة بتلقائية، فطرية، لم تشكل معرفة نظرية ضرورية، وقد لمسر ذلك التباين الواضح في مستوى كتاباتها، فهناك كتابات ناضجة متكاملة البنية الفنية والأسلوبية، وهناك كتابات لاقتوب عليها الزمكاك والهاشاشة فيما يتعلق بالحرافية.

وقد تلبى المستعرب ديليس جولسون دابلز إلى أعمال أنيلة رفعت وهو رجل مثقف ذواقه، هار لترجمة الأدبية، فترجم بعض قصصها القصيرة منذ سنوات، وهو الذي كان قد ترجم قبل ذلك أعمال ليوسف إشاروني ويحيى حلى ويحيى الطاهر عبد الله والطبيب صالح

الإشارات والتنبهات

جلال السيد:

درس في المثابرة

ف

لأن التاريخ الرسمي لن يأخذ - في الاعتبار - صانعيه الحقيقيين، الذين كانوا يقاتلون في شراسة ومثابرة فكرية من أجل تصحيح وقائمه المتناقضة التي كان يكتبها - ولا يزالون - الكتب المتفحفين من هذا النظام أوداك، فإن التاريخ غير الرسمي المتمثل فيما يتناقله الناس سوف يقل يحتفظ للرجال الحقيقيين صانعي التاريخ ومصمموه وبالتالي هم صانعو أنفسهم بمساهماتهم في تصحيح مسار التاريخ الذي هو مسار وهي تشكل عبره أجيال كاملة .

وجلال السيد واحد من هؤلاء الذين ظلوا على إيمانهم الفكري دون أدنى مؤاربة، مجسداً لما هو معنوي من قيم تتناقلها ألسنة البعض دون الاحتراق بها، ذلك الاحتراق بكل ما هو إنساني وإضائي تحول يرى في الحوار والنقاش - الصاد أحياناً - السبيل الوحيد لتحقيق الحرية



جلال السيد

نقطة يمكن أن نرى أولاً نرى في القضاء العريض .

يقول محمد الراوي:

(قلزت ألبلة رفعت في هذه القصص الحواجز: حاجز الخوف، حاجز الفجول، حاجز كونها أنثى تكتب، كانت جريئة في تصوير أحاسيس البطة الجلوسية، ولم تكن هذه الأحاسيس تجاه شخص معين إنما كانت موجهة إلى شعبان ارتدى رمزا أسطوريا حالقته البطة).

وعندما أصدرت الهيئة المصرية للكتاب مختارات من القصص للسبانية في مصر تحت عنوان البطة الثانية بعد الألف اختارت هذه القصص لألبلة رفعت التي قال عنها يوسف الشاروني:

(الحلم الكابوسي للرجة لا تزال لها نفس الرغبات المكبوتة التي تضيق بها صدور العذارى فارتادت عالم الخائزنازي الرائع والذي يضرب بهذوره في تراثنا الشعبي)

وهكذا غاب الوجه الجريء وصاحبته التي انتقلت لنفسها في سنواتها الأخيرة منفي اختياريًا، سميت فيه أو كادت واسترحات في سلام رائع مع هوائها الشفيف .

ألبلة رفعت التي كتبت في صغب، وملأت دنياها الصغرة بالتفاصيل الفنية الجميلة والجديدة في الوقت نفسه على أنثى تمارس الكتابة في مجتمع شرقي. والتي ركزت إلى العزلة التامة في أوتيتها الأخيرة. رحلت عنا في هدوء تام، وسكونية وديعة لتبدأ نارة أخرى .

هذه الجريئة الظامنة تواصل ارتقاء درجها العالي في رحلة أخذت شعبية برحلة يظنها في ريف الوجه البحرى. ■

السماح عبدالله

والتماس اليقين - كما قال عنه بصق الناقد فاروق عبدالقادر، ولعل جلال السيد لا يفرقه من القلائد الذين اضطلوا في شبابهم بدور تضائي حيث كان الكبار من رجال المؤسسة الصحفية ويقاضون بمشورات تنظيم (الشباب الشيوعي) على مكائهم، ولأن التكم كان من خصائص جلال السيد فقد استطاع بذلك وبهذه القدرة على الإغفاء الإغفاء (وليس الإنكار) ظل يمارس عمله الرسمي وكأن لم يكن شيئاً تمت هذا الرصد، وتلك عملية على حد تعبير صديقه (في سنوات ١٩٥٨، ١٩٥٩، حتى منتصف ١٩٦٠) اسماعيل المهدي الذي كان له الدور الأكبر في إحياء التنظيم بكتابة أدبياته ومشوراته .

● وظل جلال السيد وفيًا لمبادئه وإيمانه الفكري، محتفظًا لنفسه بالدور ومتابعه لا يتشكى ولا يتاجر بما حدث له، أو يدعي بطولية زائفة رغم أنه كان صاحب مؤثرة عظيمة وهي إنكار الذات وعلة اللسان حتى في مواجهة خصومه، وفي عمله الرسمي بجريدة الجمهورية إلى أن رحل عنا قل مع آخرين إن لم يكن الوحيد بعيداً عن حسابات المناصب والمؤسسات، لا يحد من ما اختطه لنفسه من مسلك مستقيم تجاه قضايا أمته ومتابعها دون الانشغال بهذا النظام أو ذاك، كان معنياً بالفكر التي تغرم عليها السياسات والأفكار التي تنتج عنها ولا يشغله الأشخاص اللاتمون بذلك .

لقد كان جلال السيد مثالا في الموضوعية والمثابرة قلما يتكرر ■

ي . و

رحيل هادي لنا ليس كذلك

فالمراء الذي يتوجب علينا إزاء الراحل سيد حامد النساج لا يتكلم إلا بمحاولتنا الفاشلة في التعريف السريع ببعض أفكاره التي بثها الراحل في آخر كتابه الذي صدر عام ١٩٩٤ عن دار المعارف ويحمل عنوان «أصوات في القصة القصيرة المصرية».

ولا ننسى أن نتوه بأن الراحل كان يتمتع بضمير بحسب. دعوب .. أهله ليقوم بجهد دراسي لا يعرف أن أحداً قام به غيره، وبالطبع فالذين يذرون أنفسهم، لا يتكلمون سوى البحث، والدراسات الضخمة، مبتدئين من الأبحاث الفنية، والصحفية الضيقة، هؤلاء الرجال لا يجدون من هذه الأساطير الضخمة إلا التجاهل والتكرار، ولا لود من توبيهنا هذا أن نعطي درساً في الأخلاق، ولكننا بهذا للتوبيه أود أن أشير إلى هذا الغفل الذي يسبب حياتنا الثقافية، والتقليدية على وجه التحديد، هذا الغفل الذي تقام به الاحتفالات للذين استهلكتهم هذه الاحتفالات، ولم يبق لديهم شيء يحتفل به.. سوى التكرار، والتكرار، والتكرار.. وهذا الغفل أيضاً.. الذي يجعل من موت راحلنا الناقد النساج: موتين.

ربما تختلف معه، أو تأخذ عليه أشياء، أو تلوم حماسه لهذا أو لذلك، وعدم حماسه للغير.. أو تأخذ عليه إعلاء شأن هذا أو إغفال شأن ذلك.. ولكننا لا نستطيع أن نلوك إن راحلنا كان يتوجه بهذا الحماس، أو عدمه بغير

صدق.. ولا نستطيع أن نصف هواء هذا إلا بالنزاهة.. رغم ما كان يكتف هذا الهوى بعض التناقض، وبعض العنف الذي يستقيم بحوارنا معه.

بداية لا أعرف نأفك أو باحثاً أو دارساً أعطى اهتماماً تاريخياً وبحثياً مثلما أعطى راحلنا سيد النساج لهذا الفن الجميل، وهذا الجنس الأدبي الحاد والمكثف، القصة القصيرة، ويكفي داخلنا للنساج أنه أجز هذا الجهد البهلوجرافي الكبير والدلول الوافي لهذا الجنس الأدبي.. منذ ١٩١٠ - ١٩٦١.

فلا نجد أن باحثاً آلى على نفسه، ليتجز مثل هذا الدلول الوافي الذي لا غناء عنه إطلاقاً لأي دارس لهذا الفن في هذه الفترة.

أما الكتاب الذي نحن بصدده «أصوات في القصة القصيرة المصرية»، ينقسم إلى مقدمة ومهودة لدراسة القصة القصيرة المصرية، في المستنبطات.. ثم ينتهوا بأربعة فصول يقسمها تقسيماً موضوعياً:

الفصل الأول: ثوار غاشيون متردود (في الشكل والمضمون).

الفصل الثاني: بين الواقعية والانطباعية - بين التكلويد والتجديد.

الفصل الثالث: الحلقة المفقودة في القصة المصرية القصيرة.

الفصل الرابع: ماذا قصت شهزاد في الستينيات.

وتوضح المقدمة التي تصدرت للكتاب، الإنجازات الفنية التي شغلت كتاب القصة القصيرة في الستينيات، ويظهر، (سوف يلاحظ الدارس المتأمل أن في القصة القصيرة في مصر اعتباراً

من ١٩٦١، قد شهد عدداً من الكتاب الجدد، وأشكالاً من الكتابة الفنية، واتجاهات متعددة، فكرياً وفنياً، تستحق الخضوع للدراسة النقدية).

ويأخذ النساج بعض القصص النقدية على النقاد الذين تناولوا فترة الستينيات بالدرس والبحث والتفقد مثل الدكتور شكرى عياد الذي ينقل عنه فكرة تكول (إن القصة القصيرة في مصر لم تعرف خلال الأعوام من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٩ جديدة ذا بال) ويناقش بعض كتابات إدوار الخراط التي يراها النساج بأنها متحيزة، ثم يناقش أفكار عبدالحامد إبراهيم.. وأيضاً يري فيها بعض القصص والارتباك.. لاسيما على الجميع للزعة النقدية الفاشلة والضيقة والمتحيزة.

ويركز النساج على دور الصحافة الذي أغفلته النقاد ولم يعتمدوا عليها في قراءة تاريخ القصة القصيرة في هذا الزمن، ويرصد تطورها ويعتبر ذلك (جانب قصور وضيق في معظم ما يكتب عن هذا الفن، إذ إن القصة القصيرة، والصحافة صنوان).

وبالتالي رصد النساج كافة المجالات والصحف والدوريات التي نشرت قصصاً قصية لكتاب هذا الجيل.

ورغم أن النساج يقول في التمهيد (قُلمت فترة الستينيات طويلاً، فما إن يبدأ الحديث عنها، حتى يتصدى لها من يظنون في الحكم عليها من وجهة نظر سياسية معينة، أو ممن كانوا قد جددوا مفاهيم السبق من هذه الفترة المهمة في تاريخنا المصري المعاصر). إلا أنه لم يفلت من هذه الآفة عندما تناول الكتاب وأثر أن يقسمهم تقسيماً لا يخلو من هذا الغرض (الوفاقي)، والسياسي حين راح

الإشارات والتنبيهات

يقول أنهم وسطيون وانطباعيون.. الخ هذه الأوصاف.. رغم أن هذه المصطلحات تتزيا برقائق أدبية وقتية لا تخفى هذا الغرض الأيديولوجي لدى راحلنا.

ففى فصله الأول يطلق الراحل على خمسة من كتاب جيل الستينيات مصطلح: (لوار غاضبون)، ثم يردف أو يوضح بين قوسين «فى الشكل والمضمون».

وهؤلاء الكتاب هم: محمد حافظ رجب، عز الدين نجيب، أحمد هاشم الشريف، ضياء الشراوى، أحمد الشيخ.

ويعتبر النساخ أن هذا الفريق من الكتاب هو الذى اضطلع بتصويب كبير من التجديد، والتمرد.. فيقول عن محمد حافظ رجب: (يملك محمد حافظ رجب فى صدارة كتاب القصة القصيرة فى مرحلة الستينيات، بل إنه فارس من فرسان التجديد الفنى، الذى رسم قصص هذه الفترة، استند فى تجاربه، وفى رؤيته، وفى دعوته، إلى الفن وحده دون غيره من الوسائل والأساليب والأدوات، استطاع بصوته المتمرد الصادق مع نفسه أن يصرخ فى وجه التقليديين من الكتاب رافضاً أسلوبهم وفكرهم قائلًا: نحن جيل بلا أساتذة.

ويبدى النساخ دهشة من إغفال النقاد لمحمد حافظ رجب ودوره فى جيل الستينيات.. هذا الدور الريادى.. وحسب ما يقول: (فهو لا يجد سبباً منطقياً جعل مجلة «الطلیعة» تغفل هذا الكاتب ولا تعنى بمجره الإشارة إليه، فالشهادات الواقعية التى قدمتها فى عددها التاسع - سبتمبر ١٩٦٩ قد خلت شاماً من شهادة له). ورغم ذلك يورد النساخ حادثة الأراء التى سجلها الكتاب والنقاد مدشنين له ومحتفلين به أياً احتفالاً.. فنقرأ

لنجوى حلى فى صدر مجلة (الجملة) عدد أغسطس ١٩٦٦.. ويقول: (له يتميز بأسلوب يدل عليه، ويكاد هو ينلده به، وأعطى بالأسلوب: المضمون والشكل واللفظ). ثم لمحمد أمين العالم: (أحدثه وقصصه وشخصيته مذاق حاد للغاية ولكنه على أية حال مذاق خاص للغاية).

بل إن - فى ظن النساخ - تجربة محمد حافظ رجب هى التى كانت تدفع بعض رؤساء تحرير المجلات إلى إعلان موقفهم من نشر أعمال هذا الجيل، وإلى أنهم ليسوا ضدّها بأي حال من الأحوال كما قال الراحل محمود تيمور.

إذن أين النظم الذى حياى محمد حافظ رجب، وأين هذا الإغفال وهو يتمتع باهتمام هؤلاء الكتاب والنقاد السرموقيين الذين احتلوا بانتاجه.

وعلى هذه الوتيرة الحماسية، يسور النساخ فى بحثه الخاص بكتاب هذا الفريق الأول: وإن كان يختلف تقديره وإكباره للكتاب الباقين عن دور محمد حافظ رجب الذى يضعه راحلنا فى مقدمة كتاب الجيل كله تجديداً وتأثيراً.

أما الفصل الثانى الذى يتناول فيه بالدرس والبحث فريقاً آخر من الكتاب يضم سبعة ملهم.. ويصلهم ويضع علوانا لكتاباتهم «وسطيون» ثم يضع عنوانين آخرين:

- بين الواقعية والانطباعية.

- بين التقليد والتجديد.

ولا نغالى إذا قلنا إن النساخ فى هذا الفصل يضع البيض كله فى سلة واحدة.. فهؤلاء السبعة هم بالجملة: (محفوظ عبدالرحمن، محمد البساطى، بهاء طاهر،

إبراهيم أصلان، مجيد طويسا، يحيى الطاهر عبدالله، عبدالكريم قاسم).

وعندما يتحدث عنهم مجملًا.. فيقارنهم بكتاب التيار الأول: فيقول: كان «الصوت» الذى انطلق من قصص التيار الأول واضحاً، كما كانت الرؤية جلية، والموقف من الفن محددًا. أما عن كتاب التيار الثانى الذى وصله بالوسطية.. يقول: (اتسمت كتاباتهم ببعض الهدوء البارد، وبالحفاظة التى قد تسمح بنفاذ سلاح مسيرة من التجديد المحدود، وبالاستناد إلى الواقع الذى يعترف بوجود «الذات» الخاصة جزءاً رئيساً من أركان البناء، وهنا تصبح تجربة البحث عن «لغة» خاصة، لصياغة المشاعر والانفعالات الذاتية والشعورية، أمراً لا يثير خلافاً مع الآباء المحافظين، وقدامى الرواد والأعلام، وإن وجد فإننا يسكن محدوداً فى دائرة ضيقة بعيداً عن الفكر، وعن عناصر البناء الفنى الأخرى، مما يجعل أصحابه فى منأى من الإتهام بكتب القيم والمعايير الأخلاقية والاجتماعية والأدبية).

هكذا يرى النساخ قصص هذا الفريق من الكتاب «الوسطيون»، كما وصلهم، وتختلف درجة تحقيق هؤلاء الكتاب لهذه الآراء حسب معايير تتصلق أحياناً بعنوانين القصص، وأحياناً أخرى بالفقرة التى يبدأ بها الكاتب قصته، وأحياناً ثالثة ببدى تراكب الذات مع الموضوع فى القصة.

لذلك نجده يأخذ على أن بعضهم لم يوفق فى اختيار عناوين قصصه مثل محمد البساطى.. ويورى أن عناوين قصص بهاء طاهر تقليدية، وعلى بدايات قصصه يقول النساخ: (يبدو أن بهاء طاهر كان حريصاً على أن يحدث توازناً

الإشارات والتنبيهات

وتنوعاً في بدايات قصصه، بحيث لا تنزل إلى الموضوعية كلها، أو إلى الذاتية المفرطة، أو إلى البداية الهازلية بينهما، ذلك أنا نجد عنده استخدام الأساليب الثلاثة معاً داخل المجموعة القصصية الواحدة، ومع ذلك فإن بعض فقرات البداية سمحت بتسلل نقاط ضعف في بناء بعض القصص. وإن شارك بعضها في إخراج قصة جيدة البناء.

لا شك أننا لا نطرح آراء وأفكار للكتاب بل نحن نشير لها في هذا المجال (العزالي) الذي لا يستقيم إلا بهذه الإشارة. وبالتالي فراحلتنا الجاد والدعوى ناقش كل كتابات هذا الفريق بهذه الكيفية.. وتلاها بالفصلين الثالث والرابع بالطريقة ذاتها.. والأدوات نفسها.. ورغم ذلك فجدية الآراء ومصدقها يجبرنا على

مناقشتها حتى لو اختلفنا معها.. أو أخذنا عليها ارتباطها أو تناقضها.. رحم الله العقيد.. الذي يستحق منا جدية الحوار مع أفكاره، ولن نهدم أن نبطلق إدارة الجامعة اسمه على أحد مدرجاتها. ■

شعبان يوسف



الغلاف الأخير

خالد محمد خالد (١٩٢٠ - ١٩٩٦)

بريشة الفنان: مكرم حنين

